

منصور قيسومة

الاتّجاه الرّمزي في الشّعر العربيّ الحديث



الدار التّربويّة للكتاب



الاتّجاه الرّمزي

في الشّعر العربيّ الحديث

سلسلة دراسات أدبية

يديرها الدكتور منصور قيسومة

عنوان الكتاب: الانّجاء الرمزي في الشّعر العربي الحديث

المؤلف: منصور قيسومة

النوع: دراسات أدبية

الطبعة: الأولى 2016

الناشر: الدار التونسية للكتاب

العنوان: 45-43 شارع الحبيب بورقيبة - الطابق الأول
مدرج "د" الحكولرمزي - المكتب عدد 130
98441468 - 71339833

الهاتف/fax:

البريد الإلكتروني: mtl.edition@yahoo.fr

المطبعة: الشركة التونسية للطباعة والإشمار
حي غدير غاراج 5000 - المنستير
الشركة التونسية للصحافة SOTUPRESSE

الموزع داخل تونس وخارجها

ر.د.م.ك: ISBN: 978 - 9938 - 890 - 67 - 9

جميع الحقوق محفوظة للناشر ولا يجوز نشر
هذا الكتاب أو طباعته أو التصرف فيه بأي طريقة
كانت دون الموافقة الخطية من الناشر ©

منصور قيسومة

الاتجاه الرّمزي

في الشّعر العربيّ الحديث



الدار التونسية للكتاب



مكتبة لسان العرب

www.lisanarb.com

lisanerab.com رابط بديل

مدخل إلى التيار الرمزي

لفظة "الرمزية"، تقابل اللفظة الفرنسية "le symbolisme". وهي بالمعنى الاصطلاحي والمدرسي، تعود إلى جون مورياس (Jean Moréas 1856 - 1910) الشاعر الرمزي الفرنسي من أصول إغريقية، والذي من أعماله "الحاج الشغوف" *Le Pèlerin* .(Contes de la vieille France 1910)، و"حكايات فرنسا القديمة" *Passionné* (1891 ففي سنة 1886 كتب مرياس إعلاناً أدبياً عن الرمزية، يرى فيه أن الرمزية هي العاطفة الزائفة والوصف غير الموضوعي.

فالشعراء الرمزيون يعبرون عن عمق الإحساس والعاطفة، ولهم معانٍ روحانية، والغموض، والتصوّف، وهم يؤكدون المعاني التجريدية أو المجردة، مما يجعل الكتابة الرمزية تنبع إلى المثالية للتعبير عن الفكرة.

فالرمزية تهدف إلى التوصّل إلى حقائق سامية، ورفيعة، حتى لأنها تعود في بعض عباراتها ووجوهها إلى بعض المعاني الرومانسية. ولقد رأى الرمزيون في الشاعر الفرنسي الكبير بول فرلين 1844 - 1896 Paul Verlaine، الذي كان معجبًا ببودلي، وصاحب مجموعة "قصائد زحلية" Poèmes saturniens، قائداً ورائدًا من رواد الحركة الرمزية.

ولم تحظ حركة فكرية وأدبية وفنية وشعرية، بما حظيت به الحركة الرمزية، في مجال النقد والدراسة والبحث. ولقد ساعدت ضبابية هذه الحركة، وغموضها، وترددتها بين مقاصد شتى، وارتباطها بالأسطورة، وبأجناس أدبية متعددة تتسم بالغموض والتعقد، على انتشار المذهب الرمزي وعلى اتساعه لجل المليادين الإبداعية في بلدان عديدة. وتعود الرمزية إلى عدّة جذور متباعدة تباين الحضارات والثقافات واللغات. فهي تعني في اللغة الإغريقية، جزءاً أو قطعة من

شيء. وللرمزيّة في اللّغة الفرنسية علاقة بما تعنيه لفظة *Porabole* التي هي في الرياضيات "القطع المتكافئ"، وللفظة *Parabolique* علاقة بالحكمي، والمثلي والرمزي. وفي اللّغة العربيّة "الرمز" تصوّيت باللسان كالهمس، ويكون بتحريك الشفتين، بكلام غير مفهوم، وفي التنزيل العزيز، في قصة زكريا عليه السلام "ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلّا رمزا". ورجل رمزي الرأي ورذين الرأي، أي جيد الرأي.

وكما يقول فلاديمير ديونا *Vladimir Deonna* في مقال بعنوان "بعض التأملات في الرمزية، وبالاخص في الفن ما قبل التاريخ"، نشر بمجلة الأديان، "ثمة رمزية بمجرد أن تترجم الفكرة، أو الشيء ذاته، بمحظه لا يكون نسخة مباشرة، ولكنه يستخدم للإيحاء به بطريقة ملتوية، وفي الغالب بقياس، أو بطريقة أخرى، رمزية."^(١) فالرمز فكرةً، أو آليةً، مسألة قديمة وغابرة، استخدمتها جلّ الديانات، بل أكثر من ذلك تؤكّد بعض الدّراسات أن الرمز يعود إلى جذور دينية، ساهمت في تبلوره، وفي تشكّله. وهو، في الآن ذاته، مرتبط بمتطلبات العقل البشري، أو بما يستدعيه العقل في مختلف حالات التعبير. فالرمز يختزل شكلاً من أشكال الذكاء البشري، وهو يوحّي، بطريقة

¹ - Henri M. Peyre, *Qu'est-ce que le symbolisme*, P.U.F, 1979, p.14.

أو بأخرى بعقرية مستخدمه، وبأسرار هذه العبرية، ومن هذا الإيحاء تولد لذة قراءة الرّمز أو تأويله، وقد استخدم الرّمز بطرق مختلفة ومتعددة قبل أن يستخدمه الرمزيون، وقبل أن يصبح مصطلحاً خاصاً بالحركة الرمزية، بل للرّمز علاقة لامتناهية بأصل الوجود والحياة والطبيعة، وتتأكد هذه الفكرة مع الناقد الاسترالي اللويid Austin Lloyd في تناوله لشعر بودلير ومالارميه، والذي يرى أن الطبيعة أعلنت باعتبارها مجموعة من الرموز الدالة على الله. فالمهم هو أن الرمز مهمًا كانت جذوره، ومهما كانت الغاية التي استخدم من أجلها، فهو يتطلب قراءة، ومقاربة، وجهداً من أجل الفهم والتّأويل، وهو ما يفضي إلى نوع من التذوق الرمزي.

ويعدّ الرّمز مفهوماً أدبياً من أهمّ مقومات الأدبية، ولعلّه المفهوم الرئيسي الذي ما فتئ يثيري الأدب، إذ ما يكون الأدب عامةً لولا الرّمز ولو لا استخداماته الفنية فيه؟ بل ما تكون الفنون لولا التوظيف الرمزي فيها؟ كما أن الرّمز والترميز مبحث ثري وعميق في مختلف العلوم اللغوية واللسانية، وفي مختلف الدراسات الفكرية والفلسفية والحضارية، والثقافية والاجتماعية والسياسية، وفي شتى العلوم. والرمز مبحث نceği لا يستهان به. وهو ما يجعل مقاربته، وتناوله

و دراسته من أصعب المقاربات والدراسات، وإن كانت هذه الدراسات تغري بتقلباتها وتنوعها ويمتاز الخلاصات التي تفضي إليها. و مبحث الرمز، كان ولا يزال وسيظلّ مثيراً للجدل والنقاش. وهو بمثابة المغامرة التي قد لا يكون من السهل التكهن بنتائجها، رغم المقاربات العلمية المتعددة الخاصة بهذا المبحث. و جذور الرمزية غابرة إذ تعود إلى الأسطورة، وإلى مختلف النصوص الدينية، والحقول المعرفية المرتبطة بالإنسان وبمحطات تطوره.

وتعزى الرمزية في بعض تبلوراتها إلى بودلير الذي استطاع أن يعمق شعره، ويجده وأن يفتح به إليه آفاقاً رحبة وأن يقيمه على "التراسل" أو التجاويب "les correspondances le fleurs du mal" ، كما هي مجسّمة في ديوانه "أزهار الشر" أو "أزهار الألم" "correspondances mal" الذي يشبه فيه بودلير العالم أو الوجود بالهيكل الذي تكون أعمدته حية، والذي يرسل من حين لآخر بكلمات غامضة". تلك الأعمدة التي نهتم بها في غابة من الرموز، بينما يذهب أدغار ألان بو Edgar Allan Poe، إلى أن العالم المادي، يتماثل وفق جملة من القياسات مع العالم الروحاني، أو اللامادي. والرمزيون يتمثلون برواد المذهب الرمزي مثل مالارمييه Mallarmé، وفرلين Verlaine، وأحياناً رامبو Rimbaud الذين

يستلهمون الرسم في شعرهم كما يتسلون بالرسامين، وهم يمزجون بين الموسيقى والإيقاع الشعري، والموسيقى الشعرية والعاطفة الشعرية التي هي مردّ الموسيقى.

ف لأن الموسيقى هي من أهم مشاغل الشعر الرمزي، فإنَّ الرمزين سواء في بداية تبلور المذهب الرمزي، أو عندما بلغت الرمزية أوجها يحاولون إعادة الاعتبار للموسيقى في الشعر، أولاً من خلال تطوير الإيقاع بجعله تشكلاً موسيقياً، وثانياً باستلهام الموسيقى، وجعلها من العناصر الأساسية في الشعر.

ثم إن الإيحاء هو جوهر الشعر أو هو الدافع الأول للشعر، في التباسه بالدفق الشعري الضامن للعاطفة الشعرية، وللتميّز والإبداع في اللغة. والرمزية تبقى حركة، أو تياراً أو مدرسة أدبية وفنية ظهرت في فرنسا وبلجيكا سنة 1870، أي في أواخر القرن التاسع عشر، وقد جاءت ثورة وقُرداً على الطبيعة. والطبيعة هي حركة عالمية ظهرت في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن التاسع عشر، وقد تجسّمت الطبيعة خاصة في الرواية، وهي تعني بوصف المجتمع ونقله إلى الرواية كما هو . كما أنها تعمق في دراسة المجتمع دون طابوهات. وقد تأثرت هذه الحركة بالمسار أو بالتمشي العلمي وبالطبع

التجريبي، وبعلم النفس، ويعتبر إيميل زولا Emile Zola رائد الطبيعية الفرنسية، وتعتبر الطبيعية امتداداً للواقعية، أو تطويراً لها. وتعتمد الطبيعة على الطبيعة مبدأً أساسياً.

كما كانت الرمزية ثورة وتمرّداً على البرناسية، أو البرناس Le parnasse والبرناسية هي حركة شعرية ظهرت في فرنسا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ومن أهدافها ومقاصدها الأساسية إعادة الاعتبار للشعر، وهي تنبذ الشخصنة، كما تنبذ الالتزام الاجتماعي والسياسي، وهي ردّ فعل على المغالاة في الغنائية، والعاطفية اللتين كانتا من مقومات الرومانسية الجوهرية، كما يتجلّى ذلك لدى دي لامartin de Lamartine ودي موسيه de Musset، فالبرناسية تؤمن أن الفن والإبداع ليسا مرتبطين بالضرورة بالمنفعة أو بالفضيلة، وأن غايتها الوحيدة هي الجمال. بل إن نظرية البرناسيين كما يقولون هم أنفسهم "هي أنَّ الفنَ لا يكون إلَّا للفنِّ"، "L'art pour l'art". وقد ظهرت البرناسية سنة 1866 مع الفونس ليمار Alphonse Lemerre (1838 – 1912) الذي يعدُّ أمير الناشرين والذى نشر العديد من أعمال الشعراء البرناسيين.

وَثُمَّةٌ مِنْ يَرِي أَنَ الرَّمْزِيَّةَ تَعُودُ فِي نَشَأْتَهَا، إِلَى رُوسِيَا، وَإِلَى بَعْضِ الشُّعُراءِ الْرُّوسِ، وَهِيَ تَعْنِي فِي جُذُورِهَا وَقَبْلَ أَنْ تَصْبِحَ مَصْطَلْحًا بِمَعْنَى الْمَدْرَسَةِ "أَنْ تَرْمِي الأَشْيَاءَ مَعَ بَعْضِهَا".

فَالرَّمْزِيُّونَ يَرَوْنَ أَنَّ الْعَالَمَ وَالْحَيَاةَ لَيْسَا مَجْرَدَ مَظَاهِرَ شَكْلِيَّةَ خَارِجِيَّةَ تَحْكُمُهَا جَمْلَةُ مِنَ الْقَوَانِينِ الْعُقْلِيَّةِ. بَلْ إِنَّ الْأَشْيَاءَ تَحْمِلُ فِي ذَاتِهَا أَسْرَارًا وَالْغَازَّا، وَلَهَا أَصْدَاءٌ وَتَجَاوِيبٌ كَمَا يَقُولُ بُودَلِيرُ.

فَالرَّمْزِيَّةُ لَيْسَتْ مَجْرَدَ الإِحَالَةِ عَلَى الْوَاقِعِ بِمَعْنَى الْمُتَعَارِفِ. بَلْ هِيَ إِحَالَةٌ عَلَى وَاقِعٍ أَسْمَى. وَهِيَ بِذَلِك تَدْعُوكَارِيَّ إِلَى إِعَادَةِ الْقِرَاءَةِ وَالتَّأْوِيلِ وَالْتَّفْكِيكِ وَالْبَنَاءِ، دُونَ إِهْمَالِ لِعَلَاقَةِ الْانْفَعَالِ وَالْعَاطِفَةِ.

وَلَقَدْ أَثَرَ الشَّاعِرُ الْفَرَنْسِيُّ مَالَارْمِيُّ (1842 - 1898) Stéphane Mallarmé تأثيراً عميقاً في الرمزية الفرنسية. ولقد كان مالارمي معجبًا بتيفيل جوتبي Théophile Gautier، وشارل بودلير Charles Baudelaire (1821 - 1867). ومن بين أعماله الشهيرة "نسمة بحرية" Brise marine (1865)، و"صفحات" Pages (1891).

ولقد اهتمت الرمزية اهتماما بالغا بموسيقى الشعر، وبالتناغم الموسيقي، وبلغة الشعر، باعتبارها لغة بكرة، أو لغة مبتكرة، أو على الأقل متجددة.

ويعتبر العصر الحاضر، العصر الذي وقع فيه اكتشاف الرمز. وهو العصر الذي تجسّمت فيه محاولات تعريف الرمز تعريفا علميا، رغم ما يمكن أن نلاحظه من فوضى في التعريف.

وقد لاحظ ميرسيا إلياد Mircea Eliade اهتماما خاصا في الزمن الحديث بالرمز، في مؤلفه "صور ورموز" "Images et symboles" ويعود ذلك الاهتمام خاصة إلى أن الرمز يلعب دورا رئيسيا في المجتمعات البدائية والمجتمعات التقليدية. ويحضر الرمز في زماننا خاصة باعتبار علاقته بالدراسات الدينية المقارنة.

فالرمز مرتبط أساسا بالأسطورة وبالطقوس، والعادات والتقاليد، وبالشعائر الدينية والروحية.

وقد كان للرمز معان اغريقية قديمة، ومعان دينية ترتبط بال المسيحية، ومعان ملتصقة بالوثائق المكتوبة مثل المعاهدة الأمنية بين دولتين، والعقد بين شخصين... وتعني كلمة الرمز الموازيين *poids les*، والقطع النقدية. وقد كان للكلمة معان عامة مثل الراية،

والشعارات العسكرية، والذئر، وبعض المعاني الدينية المتعلقة بالحياة والموت، والقيامة.
والرمز عموما هو مقابل الواقع.

أما في الزمن الحاضر، فقد اكتسب الرمز معنى أو جملة من المعاني والتعرفيات،
فبالنسبة إلى أ. لالاند A. Lalande (هو لفظة فنية أو تقنية ونقدية تستخدم في مجال
الفلسفة). والرمز في الفكر والأدب والفن هو تمثيل أو تعبير عن شيء أو عن معنى من
خلال جملة من العلاقات العقلية أو الذهنية. وهو عالمة مجسمة تحيل على الواقع. فالاتاج
على سبيل المثال هو رمز السلطة أو الملوكية. وفي "المعجم المسيحي للرموز"
الرمز هو علامة "signe" (signe) بمعنى العام،
وهو شكل أو صورة تحاول التعريف بواقع ذهني.

فالرمز هو علامة تضمن العبور من المركي إلى الامركي، أو من المحسوس إلى
اللامحسوس. والعلامة هي حدث أو حركة يقوم بها الإنسان وتكون من قيمتين" واحدة
مادية والأخرى روحية تكونان متحداثين أو متصلتين. والإنسان هو الذي يصنع العلامات
بتضمين ما هو، غير مرئي في ما هو مرئي.

والرمز هو نظام تعرّف أو تعريف بطريقة غير مباشرة تنتهي فيها القطيعة بين الدال le signifié والمدلول le signifiant، والدال هو مجسم ومحسوس ومصوّر، "signifiant est concret, sensible et imagé" وهو يعرّف ويومئ، بينما المدلول الرمزي يساهم في بناء الكيان. فالصور والأساطير والرموز هي إبداعات غير مسؤولة في العالم الباطني وهي تلبّي حاجة من حاجات الإحساس، ووظيفتها تعرية الكيان. وهي مقومات نظرية قائمة على النماذج المثلالية (Archétype) التي تعود إلى قوة نفسية ما قبلية تحديد الواقع. والرمز يلعب دوراً رئيسياً في الحياة يعبّر عن حكمة.

والرمز بمعنى الاصطلاحي له مدلولات متعددة ومتنوعة، فهو ليس شعاراً (emblème)، لأن الشعار هو صورة ظاهرة تستخدم تواضعاً للتمثيل أو التعبير عن فكرة أو كيان مادي أو معنوي. وهو ليس صفة (Attribut) لأن الصفة هي حقيقة أو صورة تميز شخصاً أو مجموعة أو كائناً معنوياً (مثلاً الجنحان هما صفة شركة الطيران). والرمز ليس المجاز وليس الاستعارة (Allégorie) لأن الاستعارة لا تعني الانتقال من مستوى إلى مستوى، أو من عالم إلى آخر، بينما يعني الرمز الانتقال من مستوىوعي إلى مستوىوعي

آخر (un autre plan de conscience). فالرمز هو الآلية أو الأسلوب الوحيد الذي يقول ما لا يقال بطريقة أو بأخرى. لذلك لا يمكن لأي كان أن يزعم أنه استطاع أن يقدم مدلول الرمز ومعناه بطريقة نهائية (une fois pour toutes). وهو لذلك في حاجة دائمة إلى إعادة النظر والقراءة والتحليل والشرح.

والرمز ليس القياس l'analogie

والرمز في الجبر والرياضيات، والعلوم عموماً ليس إلا علامة.

فما هو الرمز إذا؟ إن الرمز يتطلب التجانس، والتناسب والاتحاد والوحدة والارتباط بين الدال والمدلول. وتعتبر هذه العلاقات طاقة منظمة له ولقد عاد جيلبار Piaget إلى هذه العلاقات التي عبر عنها يونج Jung، وبجاجي Gilbert Durand وبشلار Bachelard.

ويعتبر الرمز حيّاً. وهو يحرك ويستخدم جملة من البنى الذهنية. وهو وحدة موحدة لها ثقلها، ودورها، ووظيفتها في عالم النفس، وإنه ليجسّم من خلال الصورة، وهو يثير الانفعال لكن هل يكفي أن نقرأ الرمز قراءة عاطفية، وأن نحدّده تحديداً نفسياً. فلا شكّ أن ذلك لا يكفي. فهو يرتبط أساساً بالنماذج المثالية للإنسان، وهي نماذج مشتركة.

فالرمز تتغير صوره، وتجسماته، ولكنها تبقى منشدة لبني ثابتة. وداخل هذه النماذج المثالية يرى يونغ أن الأسطورة تعبر ممسرح لهذه النماذج.

وتضطلع اللغة بوظيفة ترميزية أساسية لأنها توحد من منظور معين بين مفاهيم ومرجعيات متعددة، تؤدي وظائفها في لحظة واحدة أداء خاطفا. واللغة هي نفسها يمكن أن توسم بالرمزية عندما تضطلع بوظيفة الإيحاء بالعالم الذهني الذي تزاحم فيه المفاهيم وهو ما يتطلب القراءة المعمقة والتحليل المتشعب واستخلاص المعاني والدلالات.

الاتجاه الرمزي وتبليوراته

كان الكلاسيكيون يعتقدون أن العقل هو الملكة، التي بها تقارب الأشياء، وأنه المقياس الأول وال حقيقي للفن، وللإبداع عامّة، وأن كل خروج عن العقل وعليه إنما هو خروج عن الفن. كما أنهم جعلوا الصلة بين الفن والأخلاق صلة وطيدة وحميمة، يصبح الفن من خلالها تابعاً للأخلاق أو مرافقاً ومصاحباً لها، فإذا الغاية القصوى من الفن والإبداع غاية أخلاقية تنشد الفضيلة وتوسّس لها.

غير أن جل الحركات المناهضة للكلاسيكية، حاولت بطريقة أو بأخرى أن تلمّس الجانب المغاير للحقيقة المنبعثة عن العقل الصارم وعن القوانين العقلية التي لا تكاد توّلي اهتماماً بالغاً للعواطف والشعور ولحالات النفس الغامضة، فإذا بالثورات الفكرية وبالحركات الأدبية والفنية تقوّض هذا التصور، أو على الأقل تتجاوزه، فتم بذلك الرجوع إلى الذات وإلى النفس الإنسانية وسر أغوارها، وكانت العودة إلى نوع من الحنين إلى البدائية الأولى، وإلى الفردوس المفقود.

إلا أنَّ بعض الحركات المناهضة للكلاسيكية في التصور والمفاهيم والشكل، ظلت هي نفسها محكومة في لاويعها بما يشبه القوانين العقلية، ولئن كانت تتوق إلى تحرير الإنسان من عالم المادَّة، والأرقام والأجسام والمعادلات، ثم كان التطور والتدرج نحو الرمزية التي هي، في روحها، نوع من التخلِّي أو العزوف عن الأخذ بالظاهر، أو هي على تعدد اتجاهاتها وفروعها تؤمن بأنَّ العالم الخارجي هو مجرد قناع، أو حجاب أو غشاء يحجب الحقيقة ويكتمها، مما يجعل كل مظهر حسَّي كنية عن الحقيقة غير الحسَّية العادية أو المألوفة والمتفق عليها. وبصورة دقيقة، فإن الحقائق الحسَّية، هي حقائق جزئية أو هي وجوه حقيقة زائفة ومموهة وموهومة لأنَّ الحواسَ غير قادرة على النفاذ إلى جوهرها.

ورغم ذلك يستحيل على الإنسان الاستغناء عن المادَّة، إذ بها، وبها فقط يكون ولوج العوالم الباطنية والداخلية. وبذلك تكون الرمزية استبطان العالم الخارجي عن طريق المادة واستظهار العالم الداخلي عن طريق المادة دائمًا، وبذلك يشبه الرمزي الصوفي والمتصوف الذي يحاول أن يحلُّ بتلك المادة أو أن يبعث الروح فيها، لعله بذلك يستكشف الحقائق الخالصة والمعانٍ الروحية الصافية.

ولقد كان الشاعر الفرنسي الكبير شارل بودلير، رغم رومانسيته المفرطة أحياناً ممهداً للمدرسة الرمزية إذ مانفه الصراع يحتمد في نفسه إزاء "اليقين الديني والنوازع الديناوية". كما كان يرفض الواقع ويحن إلى عوالم مثالية حالية، ويؤمن بتصور جمالي جديد يمكن أن يعتبر استشرافاً للتصورات الجمالية الحديثة. وكان بودلير يؤكّد زيف الواقع ويحاول الكشف عن أقنعته. بل كان يعتبر الطبيعة هيكلًا حيث تقوم أعمدة حيّة تبُث عبارات مهمّة، و"الإنسان يمرّ فيها عبر غابات من الرموز وهي ترنو إليه بنظرات عائليّة أليفة".

وكان بودلير متأثراً بالكاتب الأمريكي الكبير Edgar Allan Poe وقد عانى الitem مثله وتقمص بعض مواقفه وتبني بعض آرائه وقد ترجم له، فزادت بذلك شهرة بوو واتسعت، خاصة في أوروبا.

وكان "بو" يؤمن أنَّ الإنسان مزيج تتضاد فيه وتقاطع عوامل فكرية وذوقية وحسية وأخلاقية، غير أنه يعتبر أنَّ الفنان الحقيقي هو الذي لا يخضع فنه للغاية الأخلاقية وللفضيلة بالدرجة الأولى. ولقد ثار "بو" على الواقع ثورة عارمة هي بالأساس ثورة على همجيَّة الواقع ووحشيته، فكان أن استبدلَه بالخيال والرؤيا، وبالأحرى بالرَّمز أو بتصرُّف رمزي، هو في الأصل كذلك، قطع للواقع الزائف والقاصِر،

أو العاجز عن تحقيق أمني الإنسان، بل إن الواقع في نظر "بو" واقع موهوم ومغلوط يفتّن به الإنسان فيخدع أو يغّرّ به، فإذا هو فريسة قوانين زائفة، غايتها الظّاهرة هي البحث عن الحقيقة الموضوعية. لذلك ينحو "إدغار ألان بو" منحى الصّوفيين والكونيين الذين يرون أن الله متفرق في كل الموجودات وأن التفرق بعد الوحدة هو مفهوم التعددية لديهم، تلك التعددية التي هي عبارة عن حلول المطلق بالنفوس الفردية، التي تقضي حياتها وهي تحن إلى التوحّد من جديد. لذلك فإن الفنان هو القادر الأول على جمع ما تفرق، وتوحيد ما تعدد.

إلا أنها لا تبالغ حقاً إذا ما حاولنا أن نصف "إدغار ألان بو" وشارل بودلير ضمن الرمزيين مباشرة، وقد كانوا في الواقع الأمر، مبشرين بالرمزية وممهّدين لها، أو من روادها. ولعل أهم ما كتبه "بو" في النقد، وفي الشعر، بالإضافة إلى قصصه العجيبة يدل دالة واضحة على تلك الريادة. وإننا لنجد صدى لهذه الرمزية في قصيده "الغراب"، وهي القصيدة التي اشتهرت شهرة خاصة في أوروبا، لذلك فإن "بو"، وعلى قصر عمره يعتبر من أهم المبدعين والمفكرين العالميين الذين "أدوا الواقع، وأقاموا مناحته إلى الأبد"، كما يقول بعض النقاد والباحثين.

لقد ولدت الرمزية بمعنى المدرسي أو بمعنى الاتجاه والحركة الفكرية يوم نشر

Jean Moréas في ملحق الفيغارو والأدبي، في الثامن عشر من سبتمبر، سنة 1886 رسالة

حاول فيها أن يحدّ الرمزية حركة، وأن يرسم أهمّ ملامحها وخصائصها، وقد اعتبرت تلك

الرسالة في مابعد أول إعلان عن الرمزية".

وكان مورياس في الواقع قد تناول البرناسية بال النقد، وقدّم تصوّراً جديداً لما يمكن، في

رأيه، أن يعوض التصورات البرناسية، تماماً كما زعمت البرناسية تقويض المدرسة

الرومانسية. وقد اعتبر مورياس بودلير، وما لارمييه وفرلين أقطاباً للرمزية، وأهمّ من نظر لها

وحاول تجسيم مبادئها.

بل إنه يعتبر كما اعتبرنا بودلير، أهمّ رائد لها، وأهمّ من بشر بها إذ، تعود إليه

مقاييس الإبداع، خاصة الإبداع الشعري. أما ما لارمييه، فهو بالنسبة إلى مورياس، الشاعر

الذي نحا بمعنى الشعري منحى السرّ والغموض والإلغاز، وهي معانٌ تتفوق، في رأيه على

الوصف الذي كان يقوم عليه الشعر بينما كان فرلين في رأي مورياس قد حطّم قيود الشعر

القاسية.

ويتلخص موقف مورياس الهمام، والذي يحدد تصوره للرمزية وفهمه لها، في أنَّ
الشعر هو عدو للتعليم والتلقى، وللحساسية الخاطئة والوصف الموضوعي لأنَّ الشعر
يخدم الفكرة ولا يخدم الفكر، وبذلك تكون الظواهر المحسوسة ظواهر بسيطة، لأنَّها لا
تقصد في حد ذاتها وإنما تعبِّر عن معانيها الفلسفية الأولى أو تدلُّ دلالات غامضة تبقى
أقوى وأعمق على مستوى التأثير والتأثير.

ولقد كان مورياس موقفاً خاصاً من اللغة، إذ كان يدعو إلى استعمال اللغة
الصحيحة الفصيحة، وهو بذلك يعارض اتجاه الانحطاطيين. ورغم أنَّ مورياس يترك حرية
التفنن في الأسلوب للكاتب والفنان، إلا أنه يدعو إلى الأسلوب البليغ والإضمار العجيب،
والتحجيم في التركيب المفاجئ والمتردّد، والاستعارة الجريئة المتعددة الألوان. أما الإيقاع فهو
نوع من إحياء العروض القديم بحيث يصبح الإيقاع فوضى منظمة بمعرفة.

ولقد تناول الكاتب الفرنسي الشهير Anatole France 1844 - 1924 إعلان
مورياس عن الرمزية، بالتقدُّم فجعل من الرمز والرمزية "قانوناً في الكتابة والإبداع، يمكن
تلخيصه في قوله الشهيرة "لا تصف شيئاً ولا تسم شيئاً". ويكون أناتول فرانس بذلك قد
شرع للغموض وجعل منه مقوله ومفهوماً ضرورياً.

كما ظهرت بعد بضعة أسابيع من إعلان مورياس صحيفة "الرمزي" le symboliste ". ورغم توقفها عند العدد الرابع، فقد ساهمت مساهمة فعالة في التعريف بالمذهب الرمزي وفي بلورة بعض رؤاه وتصوراته لذلك فإن Moréas وقد كان رئيسا لتحرير هذه الصحيفة، اعتبر زعيمها للحركة الجديدة كما نشر في "الفيجارو" سنة 1891 رسالة اعتبرت دعوة إلى المدرسة الرومانية" التي اعتبرها بعضهم تفرعاً عن الحركة الرمزية رغم أنها كانت تختلف عنها في الجوهر، إذ كانت المدرسة الرومانية تعبر عن ميل جديد إلى التقليد الإغريقي واللاتيني والعصر الوسيط.

فالرمزية منذ ظهورها ما انفك تتطور وتتفرّع حتى أنه بإمكاننا أن نجزم أنها لم تعط بعد كلّ ثمارها، لأنّ الفكر الحديث، لا يمكن بالأساس، إلا أن يكون رمزيّاً. فمنذ سنة 1886 تفرّعت عن رمزية مورياس رمزية رينيه جيل René Ghil مؤسس المدرسة الموسيقية التي أصبحت فيما بعد المدرسة التطورية الموسيقية. ورينيه جيل هو كاتب فرنسي من أصل بلجيكي، ولد سنة 1862 وتوفي سنة 1925، وهو تلميذ من تلامذة ملارميي Mallarmé وهو يرى أن ماهية الشعر تكمن في رمزيته، وأنّ الشعر هو أحد السّبل أو الوسائل التي بها

وعن طريقها يرتقي الإنسان إلى عالم المثل. ولقد بدأ حياته الأدبية بمحاولة شعرية

بعنوان "خرافة الأرواح والدماء" Légende d'âme et de sangs، صدرت سنة 1885.

كما أنه تأثر تأثرا عميقا برامبوا، خاصة "بكمياء الفعل" Alchimie du verbe الصادر

سنة 1873.

ونحن إذ نعود إلى لفظة "رمزية" باعتبارها مصطلحاً أدبياً وفنياً وشعرياً نلاحظ أنَّ

هذه اللفظة، في معانيها وإيحاءاتها متعددة الدلالة إلى حدود التلاشي. وهي مكثفة إلى

حد التقى والإلغاز. يقول فاليري "إن الرمزية"، تسمية، هي في حد ذاتها لغز، بالنسبة إلى

عدد كبير من الناس. ويبدو أنها وجدت لتثير الآدميين المحكوم عليهم بالموت، ولتحير

عقولهم. ولقد رأيت منهم من يتأمل في جدوا الرمزية، هذه الكلمة الصغيرة، وهو يضفي

عليها عمقاً وخيالاً، محاولاً أن يحدد لنفسه وقعاً الملغز، غير أنَّ اللفظة هوة بلا قرار."^(١)

ولفظة رمزية لا تعني شيئاً محدداً مضبوطاً لذلك فإنَّ كلَّ الذين حاولوا حدها،

وتحديد معانيها ودلاليتها وأبعادها، قد أخفقوا في محاولاتهم إلا أنَّ إخفاقهم لا يعود إلى

طبيعة بحوثهم، بقدر ما يعود إلى الرمزية ذاتها، وإلى ما يحفل بها من غموض واتساع الدلالة.

¹ - Paul Valéry, Existence du symbolisme, variété

وتردّد في الإحالة. فكيف لا تكون الرمزية غامضة، ومدلولها لا يحدّ، مهما تعدد ومهما
تعمق، ومهما تنوّعت خلاصاته، ومهما تجلّت واتضحت إنما يبقى تعريفها محدوداً،
ومنقوصاً أو غير مكتمل، ولئن زعم الاستفادة، والإفادة، والوضوح والدقة، والشموليّة
والاكتمال. كما أن الرمزيين أنفسهم ينزعون منزع الغموض ويحسّون بحساساً
عميقاً بدلالة الغموض الجمالية. بل إنّ جلّ ما تركه الرمزيون في جلّ الآداب العالمية،
وفي جلّ اللغات، إنما هو غامض وضبابي، ولا أدّل على ذلك من التسمية ذاتها،
ومن الانتساب إليها، أو الاتّصاف بصفاتها ونحوتها. لكن لئن كان الرمزيون
مفتوّنون بالغموض، فإنّ الذي يجلب اهتمام الباحث في الرمزية، هو عدم اتفاق
الباحثين المختصين فيها، حول حدود دلالاتها، وطبيعتها وأساليبها ومضمونها وغاياتها،
حتى ذهب بعضهم إلى أن الرمزية تدلّ دلالة شاملة ولا محدودة، أو لنقل إن البحث
في الرمز والرمزية يبقى مغامرة مجرية بالمعنى الأدبي، وبالمعاني العلمية والأكاديمية،
وفي جلّ الآداب واللغات العالمية. لذلك فإن البحث في ما يرتبط بالرمزية، انطلاقاً من
الرمزية ذاتها يبقى ناقصاً، بل مهملاً وباهتاً، أو عديم الجدوى أحياناً، خاصة في بعض
بحوث العالم الثالث، ولدى نقاد هذا العالم، من فيهم النقاد العرب الذين اكتفوا

وبعض الدراسات التي لا تضيق الكثير إلى المبحث الرمزي، والتي تبقى في مجلتها عامة، وتقليلية، وبعيدة، فيما أفرزته من خلاصات عن علم الرمز وعلميته. فلقد اكتفى بعضهم بترجمة فصول عن الرمز والرمزية في المطلق، دون محاولة تنزيلها إلى مستوى التطبيق الأدبي والعلمي، ودون توخي المنهج العلمي الذي يحتاجه القارئ والباحث والناقد، خاصة أنَّ الرمزية قد تطورت من الاتجاه إلى الاتجاه، أو من التيار والمدرسة، إلى مجرد استعمال الرمز طريقة فنية، وأسلوباً جمالياً.

ولقد اتخذت الرمزية أبعاداً مختلفة، فهي تارة تتسع إلى درجة تلاشي المعنى، وتارة أخرى تضيق عن ذلك المعنى، إلى درجة العجز عن حمله، والإبقاء عليه على حاله، وعلى حال المعنى الذي شحن به. ولقد نعتت الرمزية في فترة، من فترات تاريخها نعتا سلبياً، فكانت بمثابة المدرسة التي تتلقاط فيها كل المدارس، أو الاتجاه الذي يجمع من قريب أو من بعيد بين كل الاتجاهات. أو كما قال برتران مارشال "Bertrand Marchal" إن الرمزية بمعنى الموسوع المذهبى هي التي تقدم الراية، بينما تقدم الرمزية بمعنى المجموعات

والأثار الرمزية"¹) لذلك وجب على مقارب الرمزية، وعلى الباحث فيها ألا يحاول تلخيصها بطرح ما هو مركب في اتجاه واحد كما أنّ لكلّ اتجاه رمزي خصوصيته، ولكلّ رؤية رمزية مقوماتها، ومفاهيمها ومقولاتها، ومستوياتها الرمزية، إلى درجة السقوط في رمزية ثانية تحجب عنها ما كان يبحث عنه في المرتبة الأولى، إلى درجة التسّر بالخطاب الرمزي الذي لا يزيد البحث الرمزي، إلا غموضاً وتعقداً، حتى لا يتسبّس به الرّمز، فتبتلعه الهوّة التي تحدث عنها.

كما أنّ البحث في الرمزية، لا يقصد منه، تحديد ما يرمز إليه بدرجة أولى بما أن ذلك التحديد مناف في جوهره للطبيعة الرّمزية، ولغایاتها، ومناقض لما يعتمل في نفوس الرمزيين، بل يقصد منه دراسة الأساليب الرمزية، وطرق توظيفها وتجسيمها فكريًا وأدبيًا وفنيًا وايديولوجيا، لبلوغ المرام، أوالغاية المقصودة. وهو ما يجعلنا نقرّ بكلّ الباحثين الذين انشغلوا بهذا المشغل، وزعوا هذا المنزع، وعاشوا التجارب الرمزية الأدبية، بأنّ الرمزية في أصلها، ومنتجتها، وفي تركيبتها، وأبعادها ومقاصدها إشكال، تضيق به مجالات التشّكّل بقدر ضيق هذه المجالات، وتتسّع باتساع الرؤى الرمزية، فلا يكاد يحدّها

¹ - Bertrand Marchal, Lire le symbolisme, Ed. Dunod, Paris, 1993, p.XI.

حدّ، أو يلم بها خطاب، أو تجلّيها مقاربة، أو توضّحها قراءة، لأنّنا نحسّ الرّمز ونعيشه فيكون بالغ الأثر والتأثير فينا قبل أن نستطيع الإفصاح عنه، أو فكّ ما غمض فيه أوأغلق من معانٍ، ودلائل.

غير أنّ أهمّ ما يلاحظ في البحث الرّمزيّ، هو أنّ الحركة الرّمزية لم تتوقف منذ ظهورها، في أيّ فترة من الفترات، لذلك وجب أن نتحدث، لا فقط عن الرّمزية عند نشأتها، وتطورها أو كما نشأت وتطورت، ولكن كذلك عن الحركات الرّمزية المتعاقبة، والتي احتلت أهمّ حيز في الإبداع الحديث، فكانت بمثابة الحركات المتواصلة والمسيرة لكلّ المتغيّرات الحديثة باستلهام تلك المتغيّرات، وتقمص روحها، دون التفريط في غاياتها الفنية الرّمزية. فلقد كانت الرّمزية منذ ظهورها، وإلى يومنا هذا المشغل الإبداعي الأساسي، والرؤى الجمالية الثابتة رغم تغيير أساليبها وتجددتها، لذلك فإنّ كلّ قراءة رمزية في الزمن الحاضر، أو كلّ قراءة في الرّمزية اتجاهها، ليست رهينة النّشأة والتطور التاريخي للاتجاه، أو الحركة وإنما هي كذلك رهينة ما تراكم وما ترسّب من آراء تنظيرية، ونقدية، فهي تراكمات وترسبات لما أبدع رمزاً، على تفرق الرؤى، وتشتّتها، واختلاف المرجعية. وإننا لنذهب اليوم مذاهب شتى، في رمزية بودلير، وفي ما بدأ يرتسم من

أبعاد رمزية في قصيده، "تجاويبات correspondances". وهي مذاهب قد تطابق في بعض معانيها، ووجوهها ما ذهب إليه الرمزيون أنفسهم، ولكنها في مجلملها تختلف عن هذه المذاهب، بما أضيف إليها في الزمن الحاضر، من رؤى، تكشفت وتعقدت بصورة مضاعفة.

لكن الأهم هو أن الحداثة الحقيقية في الأدب وفي الكتابة الإبداعية عامّة، مع الرمزيين، ستتواصل بالأساس مع التوظيف الرمزي الذي لن يعرف نهاية ولا حدّاً بما أن الرمزية بدأت اتجاهها وتياراً، أو مدرسة، ثم تواصلت عن طريق التأليف الرمزي، وعن طريق ما سببته المبدعون من عوالم رمزية. لذلك فالقراءة الرمزية اليوم هي رهينة التواصل، ورهينة الرصيد النظري، والإبداعي الذي أنجز والذي ما زال ينجذب إلى يومنا هذا، عن الشعراء الرمزيين مثل بودلير الذي ولد سنة 1821، وتوفي سنة 1867. وقد تزوجت أمّه للمرة الثانية من الجنزال اوبيك Aupick بينما لم يتجاوز هو السابعة من عمره، ولقد أودع الملجأ. فكان شعوره بالوحدة والعزلة وبالثورة ضد البورجوازية، خاصة ضد عائلته التي حاول الخروج عليها بسلوكه، وبتشرّده وبوهيميته. ولقد ركب بودلير على متن سفينة شراعية إلى جزيرة بوربون التي عاد منها بالحنين وبالنزوح إلى الغرابة

Exotisme وهو شعور عميق بالغربة، والحلم، وبالتحرر والارتحال، وبهوس العجز، والشيخوخة والموت.

ولقد كان بودلير يعلن أرستقراطيته الفكرية وتألقه وكياسته *dandysme* وكان يتعاطى الحشيش والمخدّرات. وارتبط بودلير بفتاة سوداء تدعى جان دوفال (Jeanne Duval) وتلقب بـ "la venus noire" (إلهة الحبّ والجمال عند الرومان) وقد أوحت إليه جان دوفال بالعديد من القصائد. فكان يتغنى في تلك القصائد بجمالها وهو يقرن الجمال بالظلمة أو بالعتمة. وكان بودلير قد أشاع حبه الروحي الصوفي للسيدة ماري دوبرين (Marie Daubrun) والسيدة ساباتي (Mme Sabatier) التي كان يعتبرها ملاكه الساهر، وملهمته الشعر، بل كان يصوّرها على أساس أنها المدونا، بمعنى صورة العذراء. ثم وفي فترة المرض انتقل بودلير إلى بلجيكا سنة 1864، وقد صار يشكّون التوتّر العصبي. غير أنه بعد فترة قصيرة، أصيب بالشلل وبانعقاد اللسان وتوفي عن سنّ تناهز ستة وأربعين عاماً. ولقد نشرت بعد وفاته مجموعة الشعرية النثّيرية التي تحمل عنوان قصائد نثّيرية قصيرة أو كآبة باريس "Petits poèmes en prose ou le spleen de Paris" سنة 1969 وهي قصائد نثّيرية إيقاعية أو موسيقية لا تقوم على وزن ولا على قافية. ولقد جمعت مقالات بودلير في

مؤلف هام بعنوان "L'Art romantique" الفن الرومانسي، كما جمعت بعض مذكراته بعنوان Fusées سنة 1851، وبعنوان "قلبي عاريا" Mon cœur mis à nu، ما بين 1862-1864.

ولقد حاول بودلير أن يعبر عن صراع الإنسان الحديث في تنازعه الروحي الجسدي، وعن تمزقه وتناقضه بين الواقع والحلم. ولقد دافع بودلير سنة 1845، 1846، 1859 في الصالونات المختلفة عن الرسام الفرنسي الشهير Eugène Delacroix (1798- 1863) في مؤلفه الجنات الاصطناعية Les paradis artificiels. Constantin Guys نشر سنة 1860 ولقد اكتشف بودلير في إدغار ألان بو رائدا لا مثيل له يشعر باقترباه منه، وبالاشتراك معه في رؤاه، وهو ما جعله يترجم مؤلفاته، ترجمة رائعة، تعتبر إلى اليوم ترجمة فريدة (1862-1865). أما ديوانه "أزهار الشر"، أو "أزهار الأم" فقد ظهر سنة 1857، وحوكم في قضية شهيرة كان لها صدى عميق في الأوساط الأدبية.

ارتير رامبو ودوره

في تبلور المذهب الرّمزي الفرنسي

لقد ولد أرتير رامبو Arthur Rimbaud، بشارلفيل Charleville سنة 1854، وتوفي

بمرسيليا سنة 1891، وقد عرف منذ سنّه المبكرة بتفوّقه وتمرّده وبنبوغه في الشعر.

فكانـت قصائـده الأولى تعـبر عن تأثـير عمـيق بالشـاعر الفـرنسي الكـبير فيكتور هـوجـو، إذ

كـانـت تسـئـلـهم مـنـه نـفـحـاتـه وأـحـلامـه الرـومـانـسـيـة، كـما أـنـهـا تـدلـ دـلـالـة وـاضـحة عـلـى مـيـولـاتـ

رامـبو الـأـولـى إـلـى الـبـرـناـسـيـة. لـكـنـ رـامـبوـا، مـنـذـ هـذـهـ السـنـ المـبـكـرةـ، كـانـ يـتـحرـقـ مـتـطـلـعاـ إـلـىـ

مجـاؤـزـةـ غـيـرـهـ مـنـ الشـعـراءـ، كـماـ كـانـ فـورـةـ المـراهـقةـ تـدـفعـهـ إـلـىـ المـغـامـرـةـ، وـرـكـوبـ المـخـاطـرـ،

أـوـ كـماـ يـقـولـ فـيـهـ بـعـضـهـ "كـانـ عـازـمـاـ عـلـىـ رـكـوبـ الأـشـيـاءـ كـلـهاـ، كـماـ لـوـكـانـ، يـركـبـ جـوـادـاـ".

فـكـانـتـ الفـورـةـ، وـالـانـدـفـاعـ وـالـعـنـفـ السـمـاتـ الـأـولـىـ التـيـ وـسـمـتـ شـعـرهـ، وـهـوـ مـاـ نـجـدـهـ فـيـ

بعـضـ قـصـائـدـهـ مـثـلـ "إـلـىـ الـموـسـيـقـىـ" (1870)، وـ"الـقـاعـدـونـ" (1871). غـيرـ أـنـ رـامـبوـهـ يـقـفـ

عـنـ هـذـهـ الـعـوـاـطـفـ وـالـأـحـاسـيـسـ الـحـادـةـ وـالـعـنـيفـةـ، وـعـنـدـ الـانـفـعـالـ وـالـتوـثـرـ وـالـثـوـرـةـ، بلـ عـبرـ

عـنـ شـعـورـهـ بـالـسـعـادـةـ وـالـطـمـأنـيـنـةـ وـالـنـعـيمـ وـالـتـنـعـمـ بـالـطـبـيـعـةـ وـالـجـسـدـ.

لكن سرعان ما تضاعف إحساسه بالملارة، وزاد شعوره بالفشل الذريع الذي رمته به المجموعة مما أثر في نفسه وفي شعوره، وعمق لديه الإقرار بالهزيمة والألم، وممّا غيره المجرى الإبداعي الشعري الذي طالما آمن به ودافع عنه. وقد كان ذلك سبباً في جعله يحاول الهروب ماراً إلى باريس. وكانت بذلك صرخته ضدّ الحرب، كما في قصidته: "نائم الوادي" (1870) وفي قصيدة "الغربان" (1872)، وكانت ثورته ضدّ الديانة المسيحية في قصيدة "القرابين الأولى" (1871). وبعدها أصبح شعره ثورة عارمة ضدّ الحياة والكون والوجود البائس والمشؤوم، بل امتزجت قصائده امتزاجاً كلياً بالألم. وأصبحت تعبر عن تعطّش وجou إلى الثورة الاجتماعية والأخلاقية.

أما قصidته "القارب الوستان" وهي من أجمل القصائد التي كتبها الشاعر فتعتبر من أهمّ الصور المجازية الشعرية، أو من أهمّ الاستعارات الشعرية المتمثّلة لنموذج القصيدة الرمزية. كما تعبّر عن تلهّفه على الليل العميقة التي لا تعرف لها نهاية، ولا يبلغ فيها قرار، وإنّها لتعكس حنينة إلى المجهول، فتصدّى بنداءاته، وتجعل بينها وبين الروح تجاوباً. وقد تكون الرحلة لدى رامبور حلة في الأعماق، وفي العالم الباطني، إذ هو ينتظر انبلاج الطبيعة، وانفتاح الأفق على الأمل.

فلقد كانت رحلة رامبو في العيش رغبة جامحة، وكان تطلعه إلى الغد والمستقبل تطلع الشاب الذي يريد أن يأخذ حقه من الحياة عنوة. هي رغبة المريد الرائى أو المستشرف كما في قصيدة: (ماي 1871)، وقد صرخ فيها الشاعر بأنه أفضل من بودلير، وأنه يعيش تجربة أعمق من تجربته، ولئن كانت تجربة بروميثيوس، سارق النار. فـ "الآن" في نظر رامبو هي الآخر، وهي الصورة التي تعكس ذاتنا، «هي ما نريد أن نكون، أو ما نحن كائنون بالضرورة. لذلك يؤدي الامتلاك لكل الحواس، وتقاطعها وللتداخل والتمازج بينها إلى بلوغ قاع الشعور أو إلى ما قبله وإلى الاحتلاء "بالآن الباطنة العميقه" وإلى معانقة الكون والعالم، لأن الاتحاد بالعالم لا يبلغه الانسان إلا عن طريق التخلص من الوعي الذاتي الذي يضمن بدوره التخلص من الأقمعة المختلفة الاجتماعية والأخلاقية والسياسية وغيرها.

ذلك الاختلاف الذي عاشه رامبو تجسّم خاصّة في تجاربه المتنوعة في باريس ولندن وبليجيكا، وفي العلاقة الغامضة والمريبة والمتصلة بفرلين، غير أنه عن طريق "كيمياء البيت الشعري" استطاع أن يمتلك قوى خارقة قادرة على أن تسبح في عوالم الخيال والسرور. هي العوام التي تمثلها وتعبر عنها الأبيات والقصائد النثرية التي

تحتوي عليها "الاشراقات" (1872 - 1873)، المنشورة سنة 1886، وهي السنة التي نشر فيها مورياس بيانه عن الرمزية. وتعدّ "الاشراقات" محاولة شعرية عن طريقها يرود رامبو العالم الخيالية المستحيلة فيجعل لها وسائل ومعابر أو مسالك موصلة إليها هي مسالك الفعل الشعري، أو القوة الخيالية والخارقة التي تمتلكها الكلمة الشعرية.

فالهدف الأول والأخير بالنسبة إلى رامبو هو أن يجعل المعنى الشعري، عن طريق الرمز منفتحا على كل الدلالات والتأنيات، وفي اتجاهات مختلفة، وعبر جميع القنوات والحواس، حتى يضمن بذلك التجاوب الظاهر والخفي بين ما يريد الشاعر تأديته، وتبليغه، وما يبحث عنه أو ما ينتظره. وقد تتحد علاقات التجاوب هذه، وقد تتطابق وتتناغم، وقد تتفاقع، وقد تتفارق عبر المعنى الشعري، والصورة الشعرية وعن طريق الإيحاء والإشارة إلى المضمamins والتفاعل مع الشاعر، والقصيدة، ومن خلال التفاعل مع البيت، أو السطر أو الجملة الشعرية، تفاعلاً يتعدد أحياناً بين المعنى ونقضيه، وبين العاطفة والعاطفة. لذلك ألح رامبو مثلاً ألح بودلير على التجاوب الحادث بين الأصوات والروائح والألوان والأفكار. فيتم بذلك التجاوب بين الجسد والروح، وهو ما نجده في قصيدة "دمعة"، وقصيدة "نهر الكشمшаة"

"la rivière du cassis" وغيرها من القصائد. وهي كلّها من الأوزان الحرة، وأما القصائد مثل "بربار" و"أزهار" فهي تبحث عن إحداث نوع من الدوران، أو الدوخة الشعرية، كما تبحث عن صور مشرقة، ساحرة، وفاتنة، وعن مقاطع وترجيعات إيقاعية وموسيقية، تعود بالأساس إلى طبيعة النفس المليئة الحزينة، وإلى ما يعتمل فيها من عواطف غامضة، وأحساس مشبوهة ومريبة، بينما تبدو الوسائل الفنية والتركيب الشعرية والأسلوبية، وكثافة المعنى، والإكثار من الاستعارات والمجاز مجرد مضاعفات لما يتراكم ويتفاعل ويحتمد في نفس الشاعر. بل أكثر من ذلك يمكن اعتبارها انحرافات دلالية مختلفة، تطابق بطريقة أو بأخرى، أو تجسم ما يجيش في ذات الشاعر، وفي روحه من اضطراب وتوتر.

ومن أهمّ ما ابتدعه رامبوفي شعره، القفز من صورة إلى صورة، ومن معنى إلى معنى عن طريق المختزلات الاستعارية والمجازية، وعن طريق الإحالات المختلفة لا على ما سبق من الشعر بل على ما يمكن أن يلحق به، دون إيجاد صلات مباشرة أو غير مباشرة بما يؤديه النص الشعري من معان. بل إن بعض قصائده تتخد أشكالاً وبني مغربية وتقوم على الغموض والمراوغة حتى أن بعض

نصوصه الشعرية تبقى صعبة المقاربة لافتقادها بنية متماسكة تسمح بمقاربة تحليلية واضحة.

كما أن بعض نصوص رامبو تبدو ملغزة، وتستدعي مجهودا خاصا في فهمها وتأويلها، مثل قصيدة "بربار" *Barbare* التي تستدعي من القراءات ما قد لا يكتفي في النهاية بشرحها وتفسيرها. وهي ذات صور مكثفة تستدعي التعمق والاكتشاف، وإعادة القراءة والتأمل وإعادة الاكتشاف. وهي بمثابة الإشراق الفكري والفكري والابداعي، والسعى الدائب والفياض والمتوثب إلى أبعاد جمالية جديدة.

لذلك فإن مقاربة هذا النوع من القصائد تعترضها جملة من الصعوبات، أهمها الارتداد إلى البنى السطحية، في كل مرحلة من مراحل الشرح والتأمل والتحليل، وفي كل مرة يظن المقارب أو المحلل أنه استطاع أن ينفذ إلى لب النص، وأنه تفطن إلى أسرار التناقض والتشتت والتقطيع في النص. أفالا يكون النص الشعري لدى رامبو حلما بعالم شعري جديد يجمع بين التشتت والفوضى والاستفهام والتعجب والتناغم والانسجام.

كل هذه المكتسبات والمنجزات الشعرية لم تمنع رامبو من الشعور بالقصور والعجز، من جهة، وبضآلته الشاعر، وبمنزلته الواهية من جهة أخرى.

ولقد انتهى هذا الشعور بالشاعر إلى احتقار الشعر عند مقارنته بالفعل، وإن كان الشعر حثا على الفعل، وإلى احتقار الذات والشعور، وما قد يلتبس بهما من إحساس بالتفاهة.

هي فضيحة الشعر والشعراء، أو نقل فضيحة القول الشعري و厴اساته إذ يعزّي الشعر الحياة كما يزينها ويحملها، وإنه ليضعف من كذبها وزيفها.

أما وقد تفطن رامبو لهذا الزييف واحتدى شعوره ووعيه، فقد صار ينشد زمن براءة الإنسانية وطفولتها، بإعادة الإنسان إلى بدايته، أو إلى الشمس الأولى الساطعة في العتمة. أما وقد أحاط به الظلام وأطبق عليه العجز، فقد سكت عن الشعر كما يسكت الطائر عن الشدو والغناء، فيرحل ويرحل ويجد نفسه مهرباً من مهرب السلاح في أثيوبيا، وإنَّه ليجد نفسه فيما بعد وقبل أن يموت بمستشفى من مستشفيات مرسيليا، وقد بترت ساقه اليمنى محتميا دون جدوى بالكاثوليكية أو بالصمت الذي لسنا ندرى هل أسعفه أو لم يسعفه، وقد تحول الصمت إلى صرخ وألم

لا مثيل لهما في "هذيان I" و"هذيان II" وهو هذيان قد أخصب الرمزية وغذاها بروحه ورؤاه الحديثة، وقد سبقت بدلاتها ومعانيها الآتي، وزعزعت باسطورتها، كيان الاسطورة الإبداعية والمبدعين.

فلقد كان رامبو، رغم قصر عمره، ورغم الفترة التي كتب فيها شعره يشبه الكوكب السيار الذي سطع فجأة، فأنار الكون ثم أفل فجأة فكان أن غمر الأنماط بسحره وروعة جماله وفتنته اكتماله، فكاد أن يجعل منه البعض ملاكاً أو شيطاناً، وهو الذي ما انفك حتى بعد موته يلمح ويختفي إلى الأبد، وقد قال عن نفسه: "أنا الخفي وأنا الجلي، وأنا الباطن والظاهر" أو أنا المختبئ والمكتشف ليعبر الجحيم من الصفة إلى الصفة ولكي يبلغ شطآن النور المطلق. أو لم يقل فان غوغ Van Gogh لا أحد يكتب، أو يرسم، أو يذهب أو يشكل أو يبني، أو يخترع إلا ليخرج من الجحيم" (١)

ولقد ارتبط اسم رامبو باسم فرلين Verlaine، فكانا كنجمين متحددين أو متقاربين، في السحب، في الكدر والصفاء، كما في الشعر والروح والجسد، في علاقات مريبة، خاصة بعد أن قدم رامبو إلى

Arthur Rimbaud, Vers nouveaux , une saison en enfer, Préface, le livre du passage, Garnier Flammarion, Paris, 1989, p.8

باريس، وقد كان كما نعت، متصلكاً، كارها للمجتمع، شرس الخلق، ثائراً على العادات والتقاليد وعلى الأخلاق وقوانينها، وعلى الأعراف ومجراها، وعلى السائد والساير. ولكن كان يعجبه حقاً أن يلعب هذا الدور وأن يتقنع به، حتى لكانه، في رفضه، يلبي صوتاً خفيّاً أو يستجيب لقدر من الأقدار، أو لمصير، هو بالأساس، مصير الشاعر فكتّبه وهو يسلك السلوك المنفر، يتلذّذ بشذوذه وإثارته، واستفزازه لذوق الغير، ولأحكامه المعيارية التعبيرية، وملقارنته الأخلاقية.

لكن رامبو استطاع حقاً أن يؤسس لغة شعرية خاصة به، ومتميزة عن لغة الشعراء الآخرين، ولئن كانت تتضمن في جوهرها، لغة الشعراء الذين سبقوه، وتذكر دون أي شك بلغه بودلير ونرفال وهو جو، بما أنه، يوحى بلغة الرومانسيين الألمان والفرنسيين ويفتح السجال واسعاً أمام اللغة الحديثة، بل إننا مع رامبوندخل حقاً في لغة الشعر الحديثة كما يلاحظ بيير جون جوف Pierre Jean Jouve، وإن ملاحظته لفي محلها، وقد تخطي رامبوالبرناسية وتجاوز البرناسية الجديدة، أو على الأقل هذا حذوها فتجاوزها.

فرامبويذكر بالرومانسيّة، غير أنّه لا يتذكّر منها سوى جرّاجاتها وآلامها وأحزانها

وأتراحها وأفراحها وثوراتها العارمة الصاخبة، والمستتبّة والمتجدّدة.

بول فرلين،

الشاعر الرمزي وتزاحم المتناقضات

ولد الشاعر الفرنسي بول فرلين بمارس سنة 1844، وتوفي بباريس سنة 1896، وقد استطاع أن يتبوأ أعلى المراتب في الشعر الفرنسي والعالمي، إذ احتل المكانة الأولى في الشعر الرمزي الفرنسي إلى جانب رامبو، فكان من أهم مؤسسي المدرسة الرمزية الفرنسية، ومن أهم مجسمي مقولاتها ومفاهيمها.

وما فرلين في الواقع سوى صدى لرامبو، أو صورة من صوره وقد كان شغوفاً بحفظ الشعر ونظمته. ثم ذاعت شعريته في الأوساط الشعرية والأدبية والفنية التي ساهم في تأسيسها وبلورتها. وهو ما ترجم عنه مجموعته الشعرية الأولى "قصائد زحلية Les Poèmes saturniens" 1866 وعن خيبات الأمل والحيرة التي مر بها الشاعر. ثم تلت هذه المجموعة مجموعة ثانية بعنوان "حفلات الغرام" 1869 "Les fêtes galantes" يرسم فيها الشاعر أشخاصاً تربطهم

الشهوة والكآبة، والعاطفة المرهفة، والاقنعة التي تحجب حقيقتهم. وهي الفترة التي ارتبط فيها ماتيلد موتى Mathilde Mauté، والتي ظنَّ أنه مقبل فيها على السعادة والاستقرار الروحي والجسدي، وعلى الطمأنينة التي طالما حلم بها، والتي عبر عنها في "الأغنية الجميلة" La bonne chanson 1872

غير أن التقاءه برامبوفي سبتمبر 1870 سيقلب حياته رأساً على عقب، وسيقحمه في عالم غريب، من المغامرات في باريس وبلجيكا، ولندن، وفي دوامة من الانفعالات والتوترات، إذ كانت علاقته برامبو علاقة صاخبة تتراوح بين الحب والكراهية والحدق، ثم انتهت بطلقي رصاص أطلقهما فرلين، على صديقه، وهو ما سيتسبب له في السجن لمدة سنتين.

وفي السجن نظم فرلين مجموعته الشعرية بعنوان "قصائد عاطفية صامتة Le romances sans paroles 1874"Les poèmes mystiques de sagesse" 1874 - 1880 - 1888 ، وهي التي يستجدي فيها حبّ حبيبته . (1892)

غير أن فلين سيفترق مع ماتيلد، وسيغرق في الخمرة رغم أن شهرته ذاعت لدى الرمزيين والانحطاطيين، وقد اكتسب لديهم مكانة مرموقه، وهم الذين أشادوا بمجموعته الشعرا الملعونون "Les Poètes maudits" 1884، وقد ياما وحديثا "Jadis et Naguère" 1884

فحياة فرلين اتسمت بالمخاطرة، والترحال وبعدم الاستقرار وقد اتسعت له الأرب
وضاقت، وابتهجت له الحياة، وثقل عليه الوجود. فكأنما الرحلة في المكان والزمان، رحلة في
الذات، أو في العالم الباطني أو العكس بالعكس. مما جعل المتناقضات تتزاحم في شعره،
على غرار ما هي عليه لدى بودلير وهو جو. وقد عرف هو جو بنظرية المتناقضات التي
نسبت إليه، على أساس أنها محور الصورة الشعرية، والمعنى الشعري لديه. غير أن فرلين
ما انفك يقرأ كذلك بنفييل Catulle Glatigny وكاتول منديس Mendès وبالنسبة إليه بمثابة الأساتذة والمعلمين.

أناطول فرنس Anatole France، وفليي دي ليل أدم Villiers de l'Isle-Adam، وعلى بعض مشاهير الموسيقى مثل شبربي Chabrier.

وكان فرلين قد تخلى عن دراسته في الحقوق ليصبح موظفاً من موظفي شركة التأمين. وقد واصل نشر بعض قصائده في الصحف وكان يتزدّد على مجمع البرناسيين الجدد والمستقبلين.

مالارميه وثورة الحامٌ وحلم التأثر

ولد ستيفان مالارميه Stéphane Mallarmé بباريس سنة 1842، وتوفي بفالفينس سنة 1898، وهو يشبه إلى حد كبير، في سيرته، وفي تجاربه الشخصية والشعرية، ولكن بصورة معكوسـة، الشاعر الرمزي رامبو. فبقدر ما كانت حياة هذا الأخير متقلبة، فإن حياة مالارميـه كانت متحدة ومتماـسـكة، حتى لـكـأنـ الشـعـرـ، أوـ التجـربـةـ الشـعـرـيـةـ هيـ عـبـورـ منـ النـقـيـضـ إـلـيـ النـقـيـضـ فـإـمـاـ أـنـ تكونـ "ـسـعـادـةـ"ـ أـوـ "ـكـآـبـةـ خـرـسـاءـ".ـ وـقـدـ رـأـيـ بـعـضـهـمـ أـنـ مـالـارـمـيـهـ قـدـ عـاشـ مـتـخـفـياـ.ـ وـهـوـ فـيـ تـخـفـيـهـ يـخـتـلـفـ اـخـتـلـافـاـ جـوـهـرـيـاـ مـعـ فـرـلـينـ،ـ وـقـدـ قـالـ مـالـارـمـيـهـ عـنـ فـرـلـينـ بـيـتـهـ الشـهـيرـ:

فرلين؟ إنه مختبئ بين الأعشاب فرلين.^(۱)

Verlaine, Poèmes saturniens , confessions, préface, Ed. Garnier Flammarion, ۱ - انظر Paris, 1977, p.15.

وقد نعت هذا البيت بالصّفاء، والشفافية، وبالحزن الجنائزي، لأنّه يعني القبر.

لكنه أروع من القبر لأنّه أبعد ما يكون في معناه عن الموت والفناء.

وقد كان مالارميه ورامبو شبيهين، ولكنهما متبعادان، أو نظيران متناقضان" كما

كوكب إلى كوكب" كل في سديمة يرمي. فهما كوكبا الشعر ومناراته. ولقد ثار مالارميه على

العالم، كما ثار عليه رامبو. وكانت ثورته باسم الشعر. لكن مالارميه على عكس رامبو كان

ينشد الانسجام والتناغم ويطمح إلى تجسيدهما وتحقيقهما بديلاً وتعويضاً للفوضى التي

يرزح تحت نيرها الكون وتخضع لها سنن الحياة وقوانينها.

فتناجم القصيدة وانسجام الشعر لدى مالارميه يعوضان فوضى الوجود والواقع

الكريه. ولقد باءت ثورة مالارميه كما باءت ثورة رامبو بالفشل الذريع.

مالارميه قد رفض صيغ وجوده في الكون، لكنه رفض الحالم التّائر

أو رفض التّائر الحالم، كما كان يحلم رامبو. فقد جمع بينهما الفشل، أو

جمعت بينهما الخيبة، وليس أعمق من الشعور بالخيبة في الشعر،

إذ يقلب الفن معادلات الخيبة انتصاراً فنياً، وقد عقد مالارميه

العزم على محاربة الصدفة والعبث وكان عزمه عزم الشعراء يغريهم عزمهم فيغرون به غيرهم.

ولقد حاول مالارميه رفع اللغة الشعرية إلى مراتب سامية إذ كان الشعر لديه رؤية لها قدسيتها. بل إن الشعر لديه هو فن من الفنون، وهو مختزل العقل والفكر والروح، وهو منفذ للأمل، ومطعم الإنسانية والوجود. وهي غاية تبوئ الشاعر، في نظره، أعلى المراتب وأسمهاها إذ لا مرتبة تعلو على مرتبة العقل والروح، ولا شيء أسمى من افتتاح الروح على الأمل والمستقبل.

في بينما ينطلق رامبومن غياب الحياة الحقيقية ليشتكي متألماً من زيف الحياة ووهمها، ينشد مالارميه الحياة الغائبة ويتوسط بالشعر لحضورها، وإنما لنلمس الموقف ذاته لدى الشاعر فيليبي دي ليل آدم Villiers de l'Isle-Adam الذي ما يفتأ يخوض في جدلية الموجود والمنشود، التي يسعى الشعر من خلالها إلى أن يحقق غايتها الشعرية بأن ينفذ إلى الجوهر، فإذا بالحلم يصبح حلّاً، أو يتخد الحل بعد الحلم، والشاعر ما ينفك يتقلب بين الإغرار في الحلم والإفاقه على الواقع المريض.

بل إن مالارمي، وهو يتحدث عن فرلين يلمح بطرق خفية شئ إلى الإحساس المرهف الذي يتمتع به الشاعر وإلى حبه المتضاعف للحياة، رغم الآلام التي كابدها، ورغم الخيبات التي مني بها، وعاشهما، بل إن فرلين لم يمت بالنسبة إلى مالارمي، وقبره ينبض بالحياة والشوق، وإنه ليدعو الأحياء إلى تخفيف الوطء حتى لا يثقل الحي على الميت وحتى تأخذ الحياة العبرة من الموت.

لقد ثار الرمزيون أول ما ثاروا على القوانين السائدة خاصة القوانين الأخلاقية التي تخضع للأعمال الفنية والإبداعية لمشيئتها فكان أن انصرف الشعراء الرمزيون إلى التعبير عن كل وجوه الحياة بقطع النظر عن تناقضاتها، فأقحموا في قصائدهم مواضيع كانت مستهجنة أو محترفة ومنبوذة، أو حتى محظورة وممنوعة. كما أن هؤلاء الشعراء، وكما يقول عنهم فرلين قد ملأوا الطبيعة ولوحاتها، كما ملأوا ثنائية القبيح والجميل، والمفرح والحزن، كما ملأوا البرودة التي يتقنع بها البرناسيون والتي ينشدونها في أعمالهم، خاصة في تصويرهم، فما عاد هؤلاء يقنعون بالطمأنينة والهدوء، والكآبة والحزن والتشاؤم. وبالأحرى فقد ثار الرمزيون ثورة عارمة ضد الطبيعيين وضد مبادئهم ومفاهيمهم وتصوراتهم. غير أن الفكرة الأساسية التي سيطرت عليهم

شكلت هاجس أعمالهم الإبداعية وهي أن الفنان الحق هو الذي ينفث الروح في عمله الفني بصورة خفية.

بل إن المدرسة الرمزية تقوم فلسفياً على تعاليم كانت Kant المرتبطة بعام المظاهر وعالم الماهيات الخفية، كما تقوم على تصورات شوبنهاور، وعلى أفكار نيتشه الغيبية، وهي تصورات تجعل من عالمنا، ومن واقعنا وحاضرنا، انعكاساً للعام الغيبي الخفي الذي لا يمكن بلوغه عن طريق العقل، بل بصورة تقريبية تتخذ الرمز وسيلة لها، كما تتخذ الحدس مصدراً لهذا الرمز وضماناً له. لذلك كان الرمزيون يبذلون الوسائل الطبيعية من جهة، والتصورات البرنامجية من جهة أخرى، ويؤكّدون الاهتمام بالجوهر، ويستخون بالظاهر، وبعالم المظاهر عامّة. وهو ما جعلهم يتوجهون نحو العام العلوي، أو إلى ما فوق الطبيعة، أو العام الآخر، ونحو الأسرار والأفكار الأولى كما قال مورياس في بيانه عن الرمزية.

ولقد أضفى الرمزيون على الفن مسحة دينية وشحنته بطاقة غريبة، وهم في كل ذلك يحاولون التعبير عمّا لا يمكن التعبير عنه من بين الأصوات والألوان والروائح. ولقد أوضح رامبو عن هذه الفكرة أكثر من مرة.

وأكَّد الرمزيون دور الموسيقى في الشعر، فدعا فرلين إلى "الموسيقية قبل كل شيء"، وهو يعني بذلك موسيقية القصيدة. التي تتأثر وغموض معانيها وبعد مراميها واتساع إيحاءاتها وتعددتها. ولقد أدى اطلاع الرمزيين على فلسفة شوبنهاور إلى تعميق الوظائف الموسيقية للشعر، فحاولوا التعبير عن عالم الخوارق، كما حاولوا اضعاف العقل في عملية الإبداع، وقد دفعهم ذلك أحياناً إلى تناول المخدرات وإلى إجهاد النفس وإلى تسجيل حالات الهذيان أو الغيبوبة. لذلك فإن العديد من النصوص الرمزية، كانت عبارة عن تصوير لحالات الانفعال والتتوتر أو عواطف الحب المرضية. بل إنهم قد اقتربوا من الانطباعيين في انفعالاتهم، وسقطوا في نوع من السلبية والتناقض والذاتية التي ستصبح لديهم بمثابة القانون الأساسي في الإبداع، حتى أنهم طوروا وظيفة الشاعر ورفعوا من مكانته التي كانت تضاهي مكانة "النبي" لدى الرومانسيين، فأصبحت لديهم تضاهي مكانة المبدع الشاعر قادر على إعادة بناء العالم من جديد وهو مقتدر على تصريف قوانينه.

غير أن هذه التصورات، وتلك المواقف على اختلافها، نَمَّت لديهم الدعوة إلى السلبية، أو إلى ما يسمونه "بالتقبل السُّلبي"، وهو موقف اعتبر فيما بعد ثغرة من الثغرات، وتقصيراً في سبيل الإبداع الصحيح

والفاعل، لكن ذلك الموقف» على سلبيته، كان فاعلاً، أو منجزاً بطريقة أو بأخرى بما أنه دفع الرمزين إلى استخدام ما يسمى بالشعر الحرّ، الذي تطور شيئاً فشيئاً، وأصبح طريقة، بل طرقاً تجسّم الحرية في التعبير، وفي اختياره واختيار الشكل الملائم والنابع، أو المستلهم من النص ذاته.

ولقد أشاد مالارمييه بفكرة الغموض، فجعل منها سمة مميزة للشعر، وخاصة من خصائص العبرية.

الرمزيّة في الأدب الغربي،

وتجسّماتها في الأدب العربي

تعني الرمزيّة في الأدب وفي الشعر بالخصوص أشكالاً مخصوصة من الكتابة الأدبية، وجملة من القواعد والمفاهيم والتصورات التي تبني عليها أو تستند إليها هذه الأشكال. فللرمزيّة قيمها ورؤاها الجمالية، وهي قيم وأبعاد قد اهتم بها عدد من الدارسين مثل ميشال ديكومدان Michel Décaudin في "أزمة القيم الرمزيّة" La crise des valeurs symbolistes، لكن الرمزيّة لا تقف عند المذهب الرمزي، وعند مختلف الإشكاليات والقضايا المطروحة فيه وإنما تتدلى إلى ما قبل هذا المذهب أو حتى إلى ما بعده، وهو ما يحتم علينا الاهتمام بالرمزيّة، مذهبها، والاهتمام بها تصوراً، وقد شملت الرمزيّة مختلف أجناس الكتابة الأدبية، ومختلف المجالات الإبداعية، لأن الرمزيّة في جوهرها ظاهرة عامة لا تخفي ثقافة من الثقافات أو حضارة من الحضارات. وإنها لتنقارب وتباين في تعريفاتها بتقارب الثقافات والحضارات وتباينها. فالرمزيّة هي حركة تعبيرية، تتشكل

فنية. فهي من جوهر الفن، أو هي لصيقة به، وإن كانت قد تبلورت مذهبًا في الثمانينات من القرن التاسع عشر، وتجاذب الرمزية محاور كبرى أساسية هي مرجعية المبدع الرمزي، وما يعتمد عليه في إنجازه لأعماله الرمزية، وما يتوصل به القارئ ليقرأ الأثر المبدع قراءة رمزية والرؤى والأحساس والمشاعر التي يؤول ذلك الأثر وفقها، أو انطلاقا منها، هي اللقاء بين المبدع والقارئ، أو كيف تتداخل أعمالهما تداخلاً رمزيًا دون أن ننسى أن الرمزية مدرسة لها اعلاناتها وبياناتها، ولها منظروها، ومعلنوها هذه البيانات مثل جون مورياس Jean Moréas صاحب "البيان الرمزي" *Le Manifeste symboliste*، الصادر سنة

. 1886

ولئن كانت الرمزية الفرنسية تجد جذورها في أدب الانحطاط، وفي ما أقصى بالشعراء من لعنة في الثمانينات من القرن التاسع عشر، فإن الرمزية العربية تعود إلى الأربعينيات من القرن العشرين، وإن كانت الرمزية العربية لا تكاد تشكل اتجاهًا أو مدرسة واضحة المعالم، محددة المقومات والممقاصد. وقد تجلّت بعض معالم الانحطاط في القصيدة العربية، لا بمعنى الميل إلى الانحراف والهامشية، كما يتجلّى ذلك في القصيدة الغربية، ولكن بمعنى التدهور والتلاشي في ما

هو قديم وعتيق وغابر ومنحل. وليس أدل على ذلك من قصيدة بدر شاكر السياب "في السوق القديم" التي تتراوح المعاني فيها بين شعور الذات بمحنة شعرية وهي تعانى غربتها عن ذاتها، وعن الآخر، وعن المجتمع، وشعورها بالهامشية والتهميش في عالم يحفل به التدهور والجنائزية. على أن هذه المعانى وإن كانت قد أنسست الاتجاه رمزي في الشعر العربي الحديث، فإن جذورها تعود إلى الرومانسية العربية، حتى لكان هذا الاتجاه هو نوع من الارتداد إلى الرومانسية، ولئن كان البعض يفسّر أدب الانحطاط في فرنسا على سبيل المثال بالشعور بالهزيمة التي مرّدّها الهزيمة التي منيت بها فرنسا عند خسارتها للألياس لوران ما بين 1870 - 1871. أمّا الشعور بالانحطاط في العالم العربي فمردّه الإفافة على تقدّم الغرب، وعلى تردّي الأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية والفكرية في البلدان العربية، وقد كانت هذه البلدان في فترة مقاومة الاستعمار والتأهب للاستقلال، وهي فترة قد سادتها الحيرة والتذبذب والتشاؤم مع نوع من الاعتداد بالذات. وهي ذات ممزقة بين ما تريد إنجازه وتصرّ عليه، وبين ما هي ملزمة على التردد فيه.

لقد تجلت مشاعر الانحطاط في أبهى صورها الشعرية لدى الشاعر الـرجيم بودلير في "أزهار الشر". وقد أكد جوتيي Gautier هذه المعاني والصور والمشاعر. ولقد طغى الحلم الخائب، والشعور بالهزيمة والتشاؤم، والفشل على القصائد العربية في الأربعينات، وهي في الآن ذاته تحاول أن تبلور معاني الحلم بالأمل وبالتحرر والانعتاق من خلال هذه المعاني السلبية. فالشعور بالانحطاط في الشعر العربي الرمزي سيرافقه شعور بالتحدي والمقاومة، وإصرار على قلب معادلة الانحطاط، قصد فتح النوافذ المغلقة، والتسلل إلى المسارب السرية والخفية التي من خلالها يبرهن الشاعر العربي على وجوده.

ولعلنا نلمس أهم خصائص الكتابة الأدبية المنتسبة في فترة الانحطاط الغربي، أو التي نسمها بالانحطاط، لدى بعض من كان ينظر إلى هذه الكتابة، أو يحاول الإلمام بخصائصها، مثل بول بورجي Paul Bourget الذي يلخص هذه الخصائص في نص له شهير، صادر في المجلة الجديدة التي ظهرت سنة 1883 في مجال التحليل النفسيي المعاصر، يقول فيه: "أسلوب الانحطاط هو أسلوب وحدة الكتابة الموزعة لترك المكان لاستقلالية الصفحة، والتي تتوزع فيها الصفحة لترك المكان لاستقلالية الجملة وهي التي تتوزع فيها الجملة لترك

مكانها لاستقلالية الكلمة". وهذا التوجه في الأدب يهدف إلى هدم ما كان سائداً في طرق تشكيّل المعنى، وفي أساليب التعبير عن الرؤية، والرؤيا والحلم، خاصةً إذا ما تعلق الأمر بالفن. وهو ما أفضى إلى إرادة أدبية جديدة تعتمد على الرمز والتّميّز أساساً. مما سيجعل النثر والشعر الرّمزيين مسكونين بقوّة تعبيريّة رمزيّة جديدة، تتردّد بين مطمحين، أو منشدين: الجمع بين مختلف المعاني الحافة والمتشظية، والعمق والاختزال.

ولقد كانت الرّمزية منشغلة أيماءً انشغال بالفن، وبالقيمة الفنية للأثر الأدبي، وهو ما دعاها إلى تخليص الأدب من قيمته التوثيقية، ومن وظائفه الاجتماعية، ومن المسؤولية القيمية.

ومن أهم المشاغل الرّمزية في الشعر، أن يبحث الشاعر عن الجمال، وأن يجده رؤاه الشعرية، وأن يواكب ذوق العصر، وأن يتطلّع إلى آفاق جمالية أرحب تبشر بتطور الرؤى الشعرية في المستقبل. أو ليس الشاعر الرّمزي، هو الذي يستخدم الرمز، أو يتوصّل به ليعمق فلسفته الجمالية في مجال الشعر، على أن عدداً كبيراً من الشعراء الرّمزيين ما كانوا يهتمون في إبداعهم بالرصيد النظري، والتنظيري للرمزيّة والرّمز. وهي فكرة نجدها لدى عدد من المبدعين، أمثال

الألماني غوته، الذي يرى أن المعرفة العميقه والمتنوعة لا يمكن أن تكون مجسدة في مختلف النصوص الإبداعية الرمزية فحسب، إذ تشمل في حقيقة أمرها، مختلف المقاربات والمحاولات النقدية التي كان من شأنها ألا تكتفي بحاضر الإبداع الرمزي، إذ حاول النقاد المهتمون بالشأن الرمزي أن يطبقوا أفكارهم ومبادئهم وفلسفتهم الرمزية على مختلف النصوص الإبداعية التي ظهرت قبل ظهور المذهب الرمزي، باعتبار أن الرمز هو أساسا علامة في حاجة إلى قراءة وفهم وتحليل وتأويل يشغل بال القارئ الذي يعني بالشأن الرمزي ويريد تفكيره والتوصل إلى ما يختبئ في كنهه أو الذي يريده أن يستمتع به، وبدلاته الخفية والباطنية، أو بأسراره وألغازه. لكن على القارئ أو المقارب، أو الناقد أن يلم بآليات القراءة والتفكير والفهم لكي يحقق غايته. وتلك الآليات لا تتوقف على مجال واحد، كما لا تتجسم في منهج واحد. فالرمز ظاهر وباطن متهدان في تشكل أو في ظاهر واحد. والرمز ليس أحجية يتخفى عندها المعنى، وليس بالضرورة على قارئ الرمز أن يكون فنانا عقريا ملهما، أو أن يكون شاعرا رمزا لكي يفهم الشعر الرمزي، ولكن بالضرورة أن يتسلح بآليات تخول الفهم والقراءة والتعامل مع الرمز الشعري، لأن الرمز هو قبل كل شيء تعدد للمعنى،

وتفرع له في اتجاهات مختلفة لكن محددة ودقيقة. غير أن الاتجاهات تتتنوع، بتنوع قارئها، فإذا كان قارئاً عادياً، أو قارئاً من العامة، فهو يتلقى ببعض تأويلاتها العادية، والمؤلفة إن لم نقل السطحية، أما إذا كان من الخاصة، باعتبار تميزه الثقافي والفكري، والفنى والإبداعي، فهو قادر إذاك على فهم ما لا يقدر غيره على فهمه. وقد يكون مستخدم الرمز ذا ثقافة محلية أو إقليمية، وقد يكون ذا ثقافة عالمية وكونية، وقد يكون حاذقاً مستخدماً للغة واحدة، وقد يكون حاذقاً للغات أجنبية، وإذاك يجب على قارئ الرمز أن يكون حاذقاً، أو على الأقل ملماً بثقافة هذه اللغات الأجنبية. والرمز يكون عالمة، أو مجموعة من العلامات، أو جملة أو عبارة أو معادلة، أو صورة، وكل من تلك الرموز حقولها الدلالية التي تنزل فيها أو الحافة بها. فإذا كان الرمز دينياً فلا بد من العودة إلى الحقول الدينية التي يرتبط بها، وإذا كان أسطورياً فلا بد من الإلام بالأساطير التي يحيط عليها وتحيل عليه، وإن كان سياسياً فلا بد من تحديد المجالات السياسية المستخدم فيها أو القضايا السياسية التي يثيرها ... إلخ

وبما أن الشعر الرمزي صار ملتقياً لمختلف الفنون كالموسيقى، وفن التصوير والرسم، والتخيل، والإخراج، والتعبير السحري،

والخارق والمذهل، فلا بدّ كذلك لقارئ هذا النوع من الشعر أن يلم ببعض خصائص هذه الفنون، أو على الأقل أن يجتهد في الإلمام بها لكي يحقق بعض غaiات مقاربته الشعرية، على أن المقاربة في الحقيقة لا تلغى أحداً من القراء أو المقاربين مهما تفاوتت معارفهم وتبينت ثقافتهم.

أما وقد تعددت أساليب الاتصال اليوم وتطورت، وقد احتلت الكتابات والقراءات الإلكترونية المرتبة الأولى، فإن ذلك يعمق بطبيعته القراءة الرمزية ويعدد وجهاتها ويساهم في توسيعها ونشرها نشراً مذهلاً. وإنه ليإمكاننا أن نتحدث عن طبيعة الرمز الشعري، باعتباره رمزاً فنياً. فيما أن الشعر من الفنون التعبيرية الراقية، وطريقة فنية متشعبة لإنتاج الكلام الجميل في مجال اللغة والبيان وسحر الخطاب، فهو أسلوب لفهم الحياة والوجود.

وليس أعمق من التجربة الرمزية في الشعر العربي الحديث، منها لدى بعض الشعراء العرب المحدثين مثل بدر شاكر السياب، بما أنّ تجربته الشعرية قد بلغت أوجها، فاتّقدت ذروتها بالأساس مع هذا الاتجاه، وهذه المدرسة، أو هذا التيار، على أن السياب لم يتأثر في رمزيته، بما كان متبلوراً في الشعر الرمزي الغربي فقط، وإنما هو

يجمع في تشكيل الرّمز بين مختلف الرواّفِد والمُرجعيّات. ففي قصيده الشهيره "أنشودة المطر" يؤلّف بين الرمز الأدبي والرمز السياسي، والرمز الأسطوري، والحكائي الشعبي والاجتماعي والثقافي والتراقي، وبين مختلف المعينات القدّيمه والحديثة. فقد ظلّ السياب وفيا للنظرية الشعرية العربيّة القدّيمه ولمفهوم الشعر والشعرية بالمعنى القدّيم، ولكنه لم يقف عند حدود الأبعاد القدّيمه، فهو على سبيل المثال لا يزال يؤمن بجدوى الاستهلال للقصيدة العربيّة في كلّ معانٍه القدّيمه، باعتبار أنّ الاستهلال يهيئ للأجواء الشعرية في القصيدة، ويوثق الصلة بينه وبين القارئ، ويختزل كلّ المعانٍ التي سترد في القصيدة ويكثّفها ويعمقّها في نوع من التّشعب والتّنوع الفنيّ، فيكون بذلك قادحاً للدّفّق الشعري... غير أنه يضيف إلى المعانٍ القدّيمه ما لا يحصى من المعانٍ الحديثة، كأنّ يسند الاستهلال إلى مرجعية شعرية عالمية تذكّرنا بكتاب الشعراء العالميين، فيكون الإيحاء نوعاً من الإضافة إلى عقرية الشاعر. فالسياب يستهل قصيده "أنشودة المطر" بالغزل أو بالنسيب، تماماً كما كان يفعل الشاعر العربي القدّيم لإيمانه بمكانة المطلع الغزلي، إلا أنّه يجعل من المطلع الغزلي مطلاً رومانسياً، يستند إلى جملة من الأفكار والمفاهيم والمقولات والأبعاد الجمالية التي

ينبني عليها الشعر الروماني الغزلي. ولقد بدأ السياب تجربته الشعرية رومانيا، رغم أنه لم يكن يدين بالفكرة الرومانسي على مستوى خلفيته الفكرية والسياسية، غير أنه قد تخلى عن الرومانسية وتحول عنها إلى الواقعية ثم إلى الرمزية، ومنها إلى التجربة الذاتية والإنسانية.

الاتجاه الرّمزي

في الأدب العربي وتبلوراته

ليس من السهل حدّ مفهوم الرّمز، ولا المفاهيم الحافّة بالرمزيّة، مدرسة، أو اتجاهًا، أو تيارًا في الأدب العربي، كما أنه ليس من السهل تتبع تاريخ الرّمزيّة لدى العرب، بما أنّ الرّمزيّة لم تبلور في الأدب العربي بمعنى الوعي والاتجاه، قصد الانضمام تحت راية رمزيّة، أو بمعنى الانخراط في تيار رمزي، واضح المعالم، ومحدود الخصائص، أو على الأقلّ، معروف ببعض الشخصيات الرّمزيّة الشّهيرة، مثلما نجد ذلك في الرّمزيّة الغربيّة، بل إنّ البحث في الرّمزيّة العربيّة يبقى عملاً تصيلياً وتأسيسياً للأدب العربي، أكثر مما هو تقضّ ورسم ملامح فترة إبداعية معروفة وموسومة.

كما أن جلّ من وظفوا الرّمز في الأدب العربي الحديث يعوزهم الاطلاع النّظري والتنّظيري الكفيل بتوظيفهم الرّمز، توظيفاً إبداعياً فتّياً، وأسلوبياً في الكتابة الجديدة، يستند إلى خلفية فكرية، وإلى رؤية جمالية محدّدة. أما الذين وظفوه توظيفاً واعياً ملحوظاً، الفني ولخلفياته الجمالية، على ندرتهم، فهم عادة، ممّن تحصلوا على شهادات عالية،

أو ممَّن ارتحلوا قصد الدراسة إلى الغرب، فاطلعوا على مفاهير الأدب الرمزي الغربي، وعلى روائعه، وتأثروا بها بالغ التأثير، أو ممَّن اختصوا في بعض اللُّغات الأجنبية أو الذين كانوا يحسنون اللغات الأجنبية، ولذلك لم يكتف الرمزيون العرب باتخاذ الرمز أسلوباً فنياً، بل بادروا إلى التأسيس لمختلف الرؤى الرمِّيزية، وإلي البحث عن أصداء أدبية وفكرية وفلسفية وفنية، تتجاوز في الأدب العربي مع الأصداء الرمِّيزية الغربية، بل إنَّ بعض هؤلاء المبدعين الرمزيين كانوا من مشاهير نقاد الأدب العربي ومنظريه، أو من المجددين له، والمستشرين لمستقبله، والمتطلعين إلى كتابة أدبية راقية، تتجاوز التقليد والمحاكاة، كما تنبذ بكائية الرومانسيين، فلا تقعنهم أدوات الواقعيين، ولا حتى أدوات الواقعيين الجدد الجافة.

ولقد عرف الرمزيون العرب بتميزهم عن سائر المبدعين العرب وبفهمهم الخاص للكتابة، وبمواقفهم التي تشذُّ شذوذ التميُّز والتجاوز بالنسبة إلى غيرهم. وإننا لنجزم مسبقاً أنَّ دراسة الرمِّيزية في الأدب العربي لا يمكن أن تكون إلا دراسة "عميقة ومغربية". وقد يذهب بعضهم إلى أنَّ

الرمذية العربية هي مجرد محاكاة للكتابة الرمزية الغربية، وهي مجرد نقل لأفكارها، وتجسيم فنيّ لفاهيمها ومقولاتها، وإننا لذاهبون مذهبنا مغايراً لما ذهبوا إليه، أولاً لأن التأثير لا يعني بالضرورة المحاكاة والتقليد، وثانياً لأن المتأثر إنما يحاول أن يطابق بين ما يجلبه من أدوات، أو ما يطلع عليه من أفكار، والأصداء الغابرة التي لا تزال تعتمل في ذاته، والتي من شأنها أن تكون سمة خاصة من سمات تميّزه، وتجذرها وأصالته ونبوغه، إن كان يطمح إلى نبوغ، وينشد تجدیداً في الكتابة متميّزاً، ورؤيه مخالفة لما هو سائد، خاصة إذا كان السائد قدّماً أو متقداماً.

غير أنه بامكاننا أن نتحدث عن الروّاد العرب الرمزيين، سواء كان ذلك بالمعنى التبشيري بالرمذية، أو بالمعنى التأسيسي لها نصاً ونظريّة، أو بمعنى التجاوب مع ما يقتضيه العصر، أو بمعنى الانعكاس، لما شهده العصر الحديث من تعقد فكري وثقافي وحضارى وأدبي وعلمى... إلخ، أو لنقل: "لم يقبل الأدب العربي في فترة من فترات تاريخ تطويره الحديث، مثلما أقبل على الاتجاه الرمزي في الشعر، وكان إقباله عليه أكثر من إقباله على الرمذية الشعرية. وإننا لننزعم أن ذلك الإقبال قد ظلّ متواصلاً، بل تعمّق وتكثّف، لما وجده من تطابق

بينه، وبين روح العصر، ولئن اختلفت البنى العميقية لتركيبة الرمز، لما للرمز من علاقات حميمة وحميمية، بالخلفيات الفكرية والسياسية، والأدبية والدينية والاجتماعية". كما ينبغي الاعتراف بأنه، بفضل هؤلاء الرّواد، أصبح للمدرسة الرمزية العربية اليوم، سمات نظرية محددة لا تختلف في جلها عما تردد في النظرية الأوروبيّة، كالوحدة العضوية للبناء الفني، وإبداع الرموز من الواقع والتّراث والأساطير، والاعتماد على حدس القارئ في تفسير النغم الشعري، والعمق، وهندسة الصّور وغزارتها، وبوج الموسيقى بالمعنى والعواطف، وصدق التجربة^(١).

فالمهم أن الرمزية العربية سواء كانت بالمعنى المدرسي، أو بالمعنى الموسّع لها، تبقى الإطار الأساسي الذي يمكن أن ينزل فيه الشعر العربي الحديث كما أن الرمز يبقى أهم الوسائل التي يتوصل بها ذلك الشعر على اختلاف أساليبه ومفاهيمه وأشكاله وبناه وغيّاته. بل إنه لا يمكننا أن ندرس الشعر العربي اليوم دون أن ندرس فيه الرمز حتى وإن كنا ندرس اتجاهها آخر ولا ندرس الرمزية. ويبدو أن تطور

^١ - نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية، في الشعر العربي المعاصر، الإبداعية الرومانسية، الواقعية الرمزية، دكتوراه دولة في الآداب، بيروت، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984، ص.

الشعر العربي، في مراحله الكبرى خاصةً: المراحل التقليدية، أو الاباعية، والرومانسية والواقعية، والواقعية الجديدة، والرمزية، وفي بعض وجوهه السريالية، يمكن أن يتبعه القارئ والباحث والنقد، عن طريق استخدامه للرمز، وتوظيفه له في أشكال وأساليب ما انفك تتطور وتتعقد.

ولقد استخدم الشعر العربي الحديث الرمز، من وجهات نظر متعددة ومختلفة، يمكن تلخيصها في غايتين أساسيتين، أو في اتجاهين رئيسيين: هما استخدام الرمز طريقة لاستلهام كل أشكال الكتابة العربية في الماضي، خاصة الأشكال التي كانت لها بالشعر علاقات حميمة ووطيدة، أو التي هي من جوهر الشعر، في إحالته عليها، وفي إحالتها عليه، مثل السحر والأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية والسير... وكل أشكال التراث المتطور وكل أشكال الشعر القديم. والغاية الثانية، هي افتتاح الشعر العربي على الشعر العالمي، وشحنه ببطاقات إبداعية جديدة لم يتعود عليها، وانفتح على الآخر، وعلى آدابه، وعلى كل أشكال إبداعه المتطورة.

بل إن حداثة الشعر العربي لن تبدأ حقًا إلا مع الشعراة الرمزيين، الذين حاولوا التخلص من تهويمات الرومانسيين،

وشهاداتهم الفكرية، ومن انغلاقهم الروحي، وهم الذين يبالغون في التطابق بين الشكل والمضمون، وفي إخضاع إيحاءاتهم الشعرية، لخلفياتهم الأيديولوجية، ولرميمهم السياسية.

وقد اعتبر الرمز في بدايات استغلالاته الشعرية الحديثة، مكتشفاً من المكتشفات البلاغية، خاصةً الأسلوبية، التي قد تتحول إلى مكتشفات مضمونية تلائم بين مضمون العصر وأدوات الكتابة، أو طرق الكتابة الحديثة. لذلك عدّت الثورة الرمزية، ثورة الكتابة على الكتابة، وثورة البلاغة الحديثة على البلاغة القديمة، بغية محاولة التطور الفني في زمان، صار من أهمّ خصائصه الاختزال والكثافة، والسرعة والغموض والتعقد، لاسيما في الشعر. والشعر في تعريفه وحده الأول، هو أن يتميّز عن النثر، بكثافة المعنى، وعمق الصورة، وتعدد العواطف، مع اضطرامها وتفجرها وترددتها، في حيرة و Yasas، وقنوط، أو في مرح واغبطة أو سعادة. لذلك ما عاد الشعر الرمزي يبحث عن الرؤية إذ استبدلها بالرؤيا، كما صار ينبع المعنى الواحد، والتأويل الأحادي والإشارات الدقيقة الواضحة، والدلالات المحددة، ويُجبر "تفجر الرؤية الشعرية إلى ما لا يُحصى".⁽¹⁾

¹ - المدارس الأدبية، ص. 457.

فمع بداية توظيف الرمز في الشعر الحديث، صار الشعراء العرب يفكرون في علاقات جديدة تبني عليها قصائدهم، أو يمكن أن تبني عليها قصائدهم مثل العلاقة بين "الصورة والموسيقى"، و"الوحدة العضوية المتناسقة" بالنسبة إلى الصور والمعانٍ الشعرية، كما صاروا يبحثون عن "علاقات محظورة"، ستتغير شيئاً فشيئاً، من شاعر إلى آخر، كما ستفتح طريق المغامرة الفنية، "والتجريب على مستوى الكتابة واسعاً".

لكن حتى، وإن شرع الشعراء العرب في توظيف الرمز، في بعض معانيه الحديثة، منذ عصر النهضة، فهم لم يصبحوا واعين دوره الجمالي، وبغایاته وخلفياته الدلالية والايديولوجية والفنية والفكرية، إلا بعد الحرب العالمية الثانية. وتقريراً من ذي سنة 1948، وإلى يومنا هذا، ظلّ الرمز يتكتّف في القصيدة العربية، ولئن شهد توظيفه تغييرات نظرية جوهريّة، على مستوى الرؤى الخاصة به، وعلى مستوى الجمالية التي ينطلق منها ويبحث عنها.

ولقد شهد الشعر العربيّ فترة تأثيره بالشعر الغربي، خاصة بالشعر الفرنسي، وبمشاهير الشعراء الغربيين، عموماً تطّوراً كبيراً، وقد صحب ذلك التأثير الإبداعي، تأثر نظري جعل من بعض المعايير الجمالية الغربية مقاييساً لجمالية القصيدة.

ويبدو أن الشاعر اللبناني سعيد عقل من الشعراء العرب الأوائل، الذين بشرروا بالرمزية، وحاولوا التأسيس لها في الوطن العربي، لا فقط من خلال القصائد التي كان يكتبها، فيحاول تجسيم بعض المفاهيم والمقولات الرمزية فيها، ولكن كذلك بما كان يكتبه عن الشعر، في شكل نceği نظري، أو في شكل مقاربات لأشعار وشعراء مشهورين، فهو من الأوائل الذين تحدّثوا في الأربعينيات عن "العقل الباطن"، وعن "تيار اللوعي" وعن دورهما ووظائفهما في عملية النظم الشعرية، ولقد اعتبر بعض النقاد سعيد عقل منشئ مدرسة كاملة في الأدب العربي: ألا وهي المدرسة الرمزية، وأن العديد من الشعراء العرب قد نهجوا على منواله، خاصة ممن كانوا من أصحابه، أو مَمَن صاحبوه وجالسوه في الأندية الأدبية، وال المجالات والتظاهرات الشعرية. لكن يبدو أن سعيد عقل قد غطى على كل هؤلاء، برمزيّته الحافلة بالموسيقى، وبلا محدودية فكريّة، وبغزله الأنثيق، غير أن سعيد عقل هو نفسه سرعان ما سيطرت عليه النزعة التعليمية، والميول إلى التفلسف والنزعات إلى العلمية وبيدوأن الزاد النظري قد طغى على سعيد عقل دون أن يشعر، فجعله يميل إلى التصنّع والتعقيّد اللذين انقلبوا إلى نوع من المكتبات الشعرية، وإلى نوع من الصنعة الشعرية الحديثة المتسمة بالتكلّف.

ولقد كتب سعيد عقل الشّعر بالعربية الفصحي، كما بالعامية اللبنانيّة مثل "يارا" و"خماسيات". كما له مجموعة قصائد باللغة الفرنسية. ومن أشهر مجموعاته الشعرية باللغة العربية الفصحي: "أجمل منك لا" و"كأس خمر" و"أجراس الياسمين" و"كتاب الورد" و"قصائد من دفترها". لكن رمزية سعيد عقل كانت في بعض جوانبها نوعاً من التغطية على عجزه الشعري، ونوعاً من الهروب، والتستر بالغموض.

وفي سنة 1949 صدر كتاب "الرمزية والأدب العربي" لأنطون غطاس كرم^(١) وقد حاول صاحبه التعريف بالأدب الرمزي، كما صدر كتاب "الأدب المقارن" لمحمد غنيمي هلال الذي حاول تعريف الأوساط الأدبية العربية بالأداب الأوروبيّة، وبنشر الرؤى والتصورات الأدبية المختلفة.

لكن لم تبلور المفاهيم الرمزية حقّ التبلور إلا بعد عشر سنوات تقريباً، أي بعد أن ظهرت مجلة "شعر" اللبنانيّة التي أسسها يوسف الخال والتي ساهمت مساهمة فعالة في إرساء الظاهرة الرمزية، باعتبارها ظاهرة فنية في الشعر العربي الحديث. وقد تهافت الشعراء العرب المحذثون على استعمال الرمز وعلى توظيفه لغايات شتى،

^١ - أنطون غطاس كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، بيروت، دار الكشاف، 1949.

شعرية وجمالية. لذلك لا يمكننا الحديث عن التيار الرمزي العربي بالمعنى الموسع، وبالمعنى الدقيق إلا بداية من الستينيات، أو على الأقل بعيد الخمسينات، أي بداية من سنة 1954، وقد شهدت هذه الفترة ظهور محاولات نقدية ونظيرية تتناول ظاهرة الرّمز في الأدب العربي من خلال تحليلها تحليلاً إبداعياً. ونذكر من هذه المحاولات: كتاب درويش الجندي "الرمزية في الأدب العربي" الذي ظهر سنة 1958، وهو نوع من تطبيق النظيرية الرمزية الأوروبية على النصوص العربية. كما ظهر كتاب "الاتجاهات الفكرية في بلاد الشام وأثرها في الأدب الحديث" لصاحبـه جميل صليبي في السنة ذاتها^(١).

وكان للشاعر أليبر أديب دور كبير في بلورة العديد من الأفكار الرمزية عن طريق النصوص النقدية والابداعية التي كان ينشرها بمجلة "الأديب". لكن الاتجاه الرمزي سيصبح واضح المعالم وعميق المعانـي والمقدـاد ومستقلاً بباحثـه وغاياتـه، ومحدداً في الصورة الشعرية.

^(١) - جميل صليبي، الاتجاهات الفكرية في بلاد الشام وأثرها في الأدب الحديث، مصر، الدراسات العربية العالمية، 1958 .

ولقد اهتم النقاد العرب اهتماما خاصا بالاتجاه الرمزي والاشتغال بالرمز في حد ذاته، منذ الخمسينيات، من القرن العشرين لكن اهتمامهم بالرمز كان أكثر وأعمق من اهتمامهم بالرمزية بمعنى الاتجاه. ومنذ ذلك التاريخ ستظهر أعمال نقدية تعنى بتأصيل الرمزية في الأدب العربي، وبالكشف عن بعض تقنيات التوظيف الرمزي بمعنى الفن، في ذلك الأدب. وجل هذه الأعمال هي لنقاد وأدباء عرب عرّفوا بازدواجيتهم الثقافية وباطلاعهم العميق على اللغات الأجنبية. وإننا لنذكر من بين هؤلاء إحسان عباس، وعز الدين اسماعيل، وعاطف جودة نصر الذي حاول البحث في الآثار الرمزية لدى مشاهير الصوفيين العرب مثل ابن الفارض، وابن سينا، وجلال الدين الرومي، وابن عربي وعبد الغني النابلسي، ومحمد إقبال. وغاية هذا البحث تأصيلية نبيلة، ولكنها في الواقع لا تتجاوز مجرد البحث عن ظاهرة أدبية وفنية حديثة في التراث الأدبي العربي القديم. ولطالما اشتغل الأدب العربي بهذا النوع من البحوث^(١).

^(١) انظر عاطف جودة نصر، *الرمز الشعري عند الصوفية*، بيروت، دار الأندلس ودار الكتب، 1978.

ولقد اقترب الاتجاه الرمزي في الشعر العربي الحديث بما يسمى بـشعر التفعيلة، أو الشعر الحرّ، وهو شعر يقوم أساساً على مبدأ الحرية وعلى توليد الشعر العربي القديم، كما يقوم على البحث عن فلسفة جمالية جديدة للشعر يمكن تجسيدها في شكل القصيدة، وفي مختلف الأساليب الفنية التي تعتمد عليها، كما في مضامينها ووظائفها ومقدارها الشعرية. وترتبط هذه الفلسفة الجمالية بالرؤى الخاصة بالشاعر، وبمقدارته الرؤوية، الضاربة بجذورها في تجربته الحياتية، وفي مختلف الظروف الحافلة بالعصر، وبالأخص بتجربته النضالية، بعدما تأكّدت الوظيفة النضالية في الشعر العربي الحديث، وقد دفعت كل هذه العواطف والظروف الشعراً العرب المحدثين إلى التوسل بالرمز، قصد تعميق معانيهم الشعرية، وفق رؤية شمولية تفسح المجال واسعاً لثقافة الشاعر، وثقافة عصره، وللثقافة الكونية على وجه الخصوص. وقد تأثر الشعراً الرمزيون العرب في ذلك بالشعر والشعراً الرمزيين في البلدان الغربية، مما جعلهم يحاكونهم في ثورتهم على التقليد والمتوارث من الشعر، وعلى مختلف القوالب الجاهزة والسائلة.

فلقد تمرد الشعراء الرمزيون العرب على أشكال التقليد التي وقع تكريسها في

مختلف الحركات الشعرية السابقة منذ عصر النهضة، وقد غدت علاقة الشاعر بالتراث

علاقة استلهام واستيعاب، ووعي عوض التقليد، وهي علاقة يقصد من خلالها التجديد

والتجاوز والتميز، وقد أصبح الشاعر العربي الحديث أكثر وعيًا للتاريخ ولتجارب الماضي،

والعمل على بعثها بعثًا موظفًا لخدمة الحاضر والتعبير عن أزماته وقضاياها، ولمحاولة رسم

لامح المستقبل.

ولتجسيم العلاقة بين الحاضر والماضي والمستقبل استخدم الشعراء العرب الرمزيون

الأسطورة، فوظفوها في قصائدهم. وعادوا إلى المعينات فأعادوا بناء الحكايات الشعبية

والخرافات والأقاصيص القديمة والأخبار الأدبية.

ولم يقفوا عند حدود الرموز العربية إذ جعلوها تبعث وتعيش جنبًا إلى جنب

مع العديد من الرموز الإغريقية القديمة والرموز الغربية الحديثة.

أما التجديد في موسيقى الشعر لديهم فلم يكن مجرد رغبة في التّخفيف من أعباء الوزن والقافية، وإنما كان الدافع الحقيقى إليه هو أن التشكّل الموسيقى لم يعد خاضعا لقوالب جاهزة كما كان ذلك في القديم وفي الاتجاهات التقليدية الحديثة. بل صار ثمرة ونتيجة للحالات النفسية والشعورية التي يمرّ بها الشاعر ويعيشها.

وقد أصبحت الصور الشعرية في التيار الرمزي العربي تقوم على تكثيف المعنى، والتّكثيف الزمانى والمكانى، وعلى رواسب الصور الشعرية الفرعية والإيحاءات والإحالات والروافد التي هي أكثر عمقاً من الصور الأُم في القصيدة. وقد أكثر فيها الرمزيون من الأساطير والإيقاع في الغموض إلى حدّ التعقّد والتلاشي في المعنى والدلالة. ونذكر من بين هؤلاء الشعراء: العراقيين بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتى، والمصريين صلاح عبد الصبور، وحسن كامل الصيرفي، وأحمد عبد المعطى حجازى، وكامل الشناوى، والفلسطينيين: فدوى طوقان، ومحمود درويش ومعين بسيسو، وسميح القاسم، والسو리 بلند الحيدري، واليمنى عبد الله البردونى، والسعوديين محمد العامر الرميج، وناصر أبوأحمد، ومحمد الفهد العيسى، والتونسيين الميداني بن صالح، ونور الدين صمود، وجعفر ماجد، ومنصف الوهابى، ومحمد الغزى، والطاهر الهمامى، ومنصور قيسومة.

ولئن حاولت بعض الدراسات والبحوث تصنيف هؤلاء ضمن الشعراء الرمزيين، غير أنّهم مرّوا بمختلف المحطات والتيارات الشعرية، بل إنّ جلّهم قد بدأوا تجاربهم الشعرية بالتجربة الرومانسية، ثم سرعان ما تخلّوا عنها، إلى تجارب أخرى أكثر تطوراً.

غير أنّ إعادة التعريف بالتيار الرمزياليوم، وإعادة التصور له، مع التأمل فيما أنجز عنه، نقداً ودراسة وبحثاً، يجعلنا نقرّ بأنّ محاولة تأصيل الرمزية في الأدب العربي بمعنى المدرسة، إنما هي محاولة اعتباطية، إذا ما حدّدنا الفترة الزمنية التي تجسّمت فيها الأعمال الرمزية، حتى وإن كانت الفترة واضحة نسبياً. كما أنّ البحث في الرمزية الشعرية، لا بدّ من أن ينجز داخل المبحث الرمزي عامّة، لأنّ الرمزية العربية لا تقتصر على الشعر، حتى وإن تجسّمت في الشعر أكثر من تجسّمها، في غيره من الحقول الإبداعية، كالرواية والمسرحية، والرسم.

وإنما لنتسأّل عن التغييرات الجوهرية الحاصلة في صلب الكتابة العربية، ابتداءً، من توظيف الرمز، بمعنى الفني الوعي، وعن الغaiات التي حققتها الرمزية، حركة فكرية وفنية، بعد كلّ ما حصل من إنجاز رمزي، وبعد كلّ ما ترسب من معانٍ الرمزية، لكن المتغير

عن طريق الرمز لا يعني بالضرورة القطع مع تقاليد الكتابة القديمة ومع أساليبها لأن التوظيف الرمزي في الشعر، يبقى كما كان في القديم متمثلاً، في أساليب تميز الكتابة الشعرية، حتى وإن كانت تلك الأساليب في القديم، لا تبني، على مقوله الرمز، ولا تنشد غایاته.

لذلك فإن التحديد الزمني، كما بינה، يبقى تصوّراً منهجياً، أكثر مما هو تجسّم إبداعي. وهو ما جعل النقاد العرب يخطئون في جعل الاتجاه الرمزي في الشعر العربي مجرد محاكاة، للتيار الرمزي الغربي، ولجل الحركات الرمزية التي جسّمت تواصل هذا التيار، في الكتابة المعاصرة.

بل إن التأثر بالغرب لا يعني بالضرورة محاكاته، والفكر العربي ما انفك يخطئ في هذا الاعتبار، لأن التأثر في نظرنا، ظاهرة كونية، وإنسانية، لا يمكن أن يحكم عليها بالإيجاب أو السلب مقدماً. كما أن التسلیم بالتماثل بين الرمزية الغربية والرمزية العربية، مثلما حدث في بعض الأعمال النقدية، ومثلما ذهب البعض إلى ذلك بشأن الرومانسية والواقعية، إنما هو من باب الاكتفاء بقبول المسلمات، دون مراجعة للذات ولا حتى التفكير في ما يمكن أن يتغير، بالطبيعة والبداهة. بل إننا لا نكاد نلمس اختلافاً بين دراسة تأسيسية، ودراسة

تأسيسية أخرى إلا بترتيب بعض الأسماء والتاريخ، أو إضافة بعض المعلومات عن الأعلام، دون طرح حقيقي للإشكاليات الكبرى، ودون تحديد للمفاهيم التي نريد أن نؤسس لها، بل إنَّ الأعمال الشعرية النظرية لاتجاهات الفكرية والأدبية، تعدُّ على الأصابع، باعتبار العمق وبعد الرؤيا أو هي تكاد تكون منعدمة. فالذين بحثوا في الرمزية العربية، على سبيل المثال، لم يطروحوا القضايا الأساسية التي كان من الواجب طرحها لأنَّ يبحثوا في العلاقات القائمة بين الاتجاه الرمزي، والاتجاهات الأدبية والفنية التابعة لهذا الاتجاه أو التي تفرعَت عنه. فدراسة إيليا الحاوي على سبيل المثال لا تختلف كثيراً عن دراسة نسيب نشاوي، إلا بالقسم الذي أضافه عن السريالية، وبنقل بعض المفاهيم عن الرمزية الغربية، لأنَّ النقاد العرب لم ينظروا فيما تداركه الرمزية العربية بالنسبة إلى الحركات السابقة لها، وبالأحرى لم ينظروا في الإضافات والمتغيرات التي حققتها الرمزية العربية، إنهم لم يبينوا التماطع ووجوه الالقاء والتفارق بين الرمزية النظرية، والرمزية، انجازاً وإبداعاً شعرياً، رغم أنَّ العديد من الشعراء الرمزيين كانوا في الآن ذاته من المنظرين للمدرسة الرمزية العربية، كما أنهم لم يربطوا المباحث الرمزية الكبرى، كالتمثيل والتلميح والتعاقد، بالمباحث البلاغية القديمة، وقد اعتبر الرمز فيها

ضربا من الوسائل بين التلميح والتصريح. بل إن الرمز قديم محدث، لكننا لا نعني بالرمز القديم، ما نعنيه بالرمز الحديث، وإنما تهمنا من الرمز القديم منابته وجذوره وأصوله ومرجعياته، تعبرا غابرا وبدائيا، كالأسطورة والخرافة والحكاية والسيرة، والخبر، وأسلوبا فريا، أو شكلا تعبيريا متطرقا قد تقاس به جودة الشعر، وشاعرية الشعراء، وقد يستشهد به لنبوغ بعضهم. وإننا لنقول في التوظيف الرزمي، ما قاله ابن قتيبة في علاقة الحديث بالقديم "لم يقصر الله الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خصّ قوما، دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثا في عصره"^(١) والرمز عموما، رمز مشاع في كل الأمكنة والأزمنة، وفي كل الحضارات والثقافات، ثم جاء من بلوره، أسلوبا فريا، ورؤيه جمالية، وطريقة تفرد في الكتابة، تقنع بمشروعية طموحها، أكثر مما تقنع بما حققه، وما حققته، يبدونقانعا لما عجزت عنه.

لذلك فإن المحدثين قبل أن يشهدوا نقلتهم النوعية الأخيرة، أي قبل أن يطأ عليهم التغيير الحديث الأخير، وقبل أن يتخلوا عن الاتجاه المدرسي، ليفسحوا المجال واسعا لذواتهم التي ستتضخم تضخما لا حدّ

^(١) - ابن رشيق القيرواني، العمدة في محسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد قزقزان، بيروت، دار المعرفة، 1958، ج I، ص. 198.

له، ولا حدود لأبعاده ومراميه وهواجسه، كانوا قد انخرطوا فكرياً وفلسفياً وآيديولوجياً ومذهبياً، في التيارات الأدبية والفكرية والفنية التي ظهرت في الغرب، بداية من النصف الثاني من القرن التاسع عشر، غير أن ظهورها في العالم العربي قد كان متأخراً بمائة عام تقريباً. وهو ما جعل بعض الباحثين والدارسين والنقاد يذهبون إلى أن هذا الانحراف كان بمثابة الانبهار بالغرب، وبأدبه الجديد، وما استطاعت التيارات أن تنجزه من ثورات على القديم، ومن مفاهيم ومقولات استطاعت بواسطتها أن تحدد موروثها، بقراءاته ومقاربته مقاربة جديدة. كما استطاعت أن توثق الصلة بين الأدب في مفهومه الضيق، أي بمعنى الكتابة الأدبية، وجل الحقوق والمليادين الفنية الأخرى، كما كانت الرؤى العالمية الكونية مكتشفاً بالنسبة إلى التيارات، بما أن "الآنا" لم تعد المنطلق والغاية، والمقياس الوحيد للإبداع الجيد، بل إن العديد من التيارات الأدبية والفكرية والفنية، قد نشأت بفضل اكتشاف الآخر، وبالاطلاع على ما يحدث في الخارج، أو على الأقل في الأوساط الأدبية المجاورة.

فعلى عكس ما يذهب إليه بعضهم، خاصةً من الباحثين المعاصرين، أو المنتصرين، إلى ما بعد الالتزام، من أن الخروج عن الالتزام المدرسي، قد كان بمثابة الثورة على نوع من التقليدية الجديدة، أو التقييد بالقانون الإبداعي، وفتح الآفاق التي ما كان لها أن تفتح، واستباحة المحظور الذي ما كان له أن يستباح، واستنطاق المسكوت عنه الذي ما كان له أن يستنطق ... الخ، فإنَّ الاتجاهات الأدبية، وبالأخصّ الشعرية الكبرى، قد أفرزت لنا تجارب شعرية عربية متميزة، بعضها قد تواصل في الفترات الراهنة، وبعضاً قد توقف، ولكنها تبقى أهم التجارب الشعرية الحديثة.

فالمدرسة الرمزية لم تقطع مع التراث العربي القديم، وإنما حاولت استلهام التراث بالإلحاح على ما تميّز فيه، وقد تفطن الرمزيون إلى ما ترسّب في ذاكرة التراث من رموز عبر المكان والزمان، وعبر تطور أشكال الكتابة العربية في مختلف محطّاتها ومنعرجاتها، كما تفطنوا إلى أن التراث حامل مخزون رمزي، ولرؤى جمالية مختلفة، قد تلبي حاجة المبدع الحديث وهي الحاجة إلى القديم والمتقادم، بمعنى الحنين إلى الزمن السحيق وإلى الأزمنة الغابرة، وبمعنى التساؤ إلى التكشف على عوالم الرمزيين الذين لم يكتفوا بذلك الترسّبات الرمزية،

بل أعادو إليها الاعتبار، وقاربواها مقاربات جديدة، بل ضمنوها معاني ودلالات متتجدة، وشحذوها بطاقة متفجرة، استمدواها من الحاضر ومن الواقع، فإذا الرموز الترااثية تخدم قضايا الإنسان في الزمن الحاضر، والحاضر يستمد طاقة إيحائية وتعبيرية جديدة من الماضي. ثم إنهم عايشوا بين الرموز القديمة والرموز الحديثة، سواء منها الرموز المتأسسة في الحاضر، أو الرموز المبتكرة والتي يسعون إلى ابتكارها، باللجوء إلى الخلافية الثقافية العامة، أو إلى الرؤى الذاتية والخاصة.

غير أن هذه الرموز لم تبتعد بالشعر عن مساره، ولم تحد به عن وظائفه وغاياته، إذ ظل الشعر يبحث عن الإثارة، والإطراب، وخلق الحالات الشعرية، التي قد تعجز اللغة عن وصفها، دون أن يفرط الشاعر في أهم مبادئه، التي تتلخص في تبليغ الرسالة الشعرية وفي المساهمة في تغيير العالم، والارتقاء بالانسان إلى المراتب الإنسانية العليا، وبالأخص في تأسيس رؤية، بل رؤى جمالية متفردة. وككل الحركات والاتجاهات زعم الرمزيون أنهم سيتداركون ما لم تداركه الاتجاهات الأخرى، كما أنهم سيحسّمون النقلة النوعية في الكتابة الفنية والشعرية التي لم يجسمها تيار آخر.

ولقد حافظ الرمزيون على الظاهرة الانفعالية في الشعر، بل إنهم نزعوا بها إلى العمق والكثافة والتعقيد والغموض، لكن الانفعال الذي يبحث عنه الرمزيون ليس مجرد انفعال عاطفي، بل هو انفعال يجمع بين العقل والعاطفة، أي بين الاحساس بالرمز وتأصيله.

وهو إحساس عميق يغير نظام الكلام واللغة و يجعل المعنى لا يكمن في اللفظ بل في الإحالة المتعددة، وفي وجوه تقليلها واستعمالاتها، حيث يرصد المعنى رصدا ذهنيا دون أن تخلّي اللفظة الشعرية عن وظيفتها العاطفية أو عن أدائها الشعري. وبذلك تكون الرمزية فتح الآفاق أمام القارئ، دون الاكتفاء بتبنيه وإثارته، ودفعه نحو تأويل حرّ، قد يقوم على الحدس، كما يقوم على عملية ذهنية معقدة يذهب فيها العقل مذاهب، وينزع فيها القارئ منازع شتى، تثير فيه لذة القراءة إشارة غامضة دون أن تشبع حاجته الفكرية والجمالية، وهو ما يجعل النص الرمزي مهما تعددت تأويلاته، نصا حياً وجديداً ومتجددلاً لا ينتهي مع القراءة الواحدة، ولا حتى مع القراءات المتعددة، إذ لا تقتصر القراءات، على جملة من التأويلات، وهو بذلك، نصّ متجدد عبر الزمان والمكان، هو نصّ الأزمنة المتلاحقة، والأجيال المتعاقبة، تتجدد محاوره، كما تتجدد رؤاه وقضاياها المطروحة في كل جيل

وعصر. لذلك يعتبر المبدع الرمزي قارئاً لأثره، أو هو أول قارئ له، إذ لا يكتفي بما حاول على مستويات مختلفة، دون أن يكون ذلك الالقاء حاسماً وقاطعاً. وهو ما يدفع بعضهم إلى اعتبار القصيدة الرمزية "موجة" تفجّرات، وأصوات تتلاقي وتندمج أو يخترق بعضها بعضاً^(١).

فكغيره من الاتجاهات، يعتبر التيار الرمزي تيار ثورة على ما سبقه من الاتجاهات، بدعوى أن تلك التيارات قد تدهورت بأساليب الكتابة التي أصبحت عاجزة عن أداء ما يطمح إليه الشاعر من معانٍ خالدة، وصور جديدة متميزة، وشعر أرقى، وقد سبق أن تبيّنت الرمزية محدودية التيار الواقعي والمادي. لذلك فإن من مرامي الرمز، أن ينقل التجربة التي لا تقدر الأدوات المألوفة والمعروفة على نقلها، كما لا تقدر على "احتواها"، لتبين وجهها ولتعدد معانيها، ولتغير الموقف منها، مع تغيير زوايا النظر في رصدها والتقطها. لذلك لجأ الرمز إلى اللاشعور لينهل من مخزونه، وليضفي قاتمة ذلك المخزون، وعمقه وتعقده على المعنى والصورة الشعرية. كما لجأ الرمزيون إلى توالد الأفكار وإلى تساوقيها وتناسلها في القصيدة، توسلًا لا يمكن أن يحدّ بحدّ على مستوى ما يمكن أن يقول إليه المعنى أو الصورة، وعلى

^١ - انظر خالدة سعيد، حرکية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، بيروت، دار العودة، 1979، ص. 101.

مستوى التشكّل الشعري، وعلى مستوى حدود الرؤية الجمالية للشعر، تلك الرؤية التي إذا ما عبرت عنها الذات الشاعرة صارت رؤى وعوالم فاتنة وساحرة، قد يصعب حقاً تطابقها مع الواقع، كاً يصعب تحديد التقاطع بينهما.

ويتراوح الرمزيون بين اتجاهين مختلفين، إذ نجد من جهة الذين يحاولون التعمق في الرمز وفي توظيفه، وفي التنظير له، كما نجد من جهة أخرى، الذين يحدّرون من أن الرمزية "هوّة سحيقة" بلا قرار، ومن أن محاولة حدّ الرمزية، يجب ألا تقف عند الحدّ مقصداً ومشغلاً، حتى لا تسقط المحاولة في التقييم أو في تعديل الأثر الرّمزي، بمعايير قد لا تكون في أصلها رمزية، أو قد تكون مجلوبة ومسقطة على الأثر وهو ما تزعمه بعض الدراسات الرمزية. لكن الاتجاه الرمزي، بعد أن تأسس وعفا عنه الزمن كم عفا عن غيره من الاتجاهات، قد تغيرت مراميه وانقلبت مفاهيمه، إلى جملة من الوظائف والأساليب الرّمزية التي ستواصل الاتجاه في صلب الأعمال الرمزية المنجزة، والتي ستفرز هي بدورها جملة من المقولات والمفاهيم الرمزية الهامة، والتي ولا شك لم تتأسس داخل التيار الرمزي، ولا حتى في الفترة الزمنية التي بلغت فيها الرمزية أوجها.

لكننا نقدر العمل الرمزي، أو ما توصل إليه التوظيف الرمزي، لا على أساس علاقة التواصل فحسب، بل كذلك على أساس علاقة الانقطاع التي تفيد تواصل التوظيف الرمزي دون أن تتواصل روح الحركة الرمزية في تشبيتها ودون التوحد على مستوى الغاية الرمزية، التي قد تكون تحديدية، أو رؤية جمالية فنية، وبالأخرى فإن التوظيف الرمزي قد تواصل مجسماً في قوالب وأساليب ورؤى مختلفة ومتعددة، وهو ما يجعلنا نقرّ أن الرمزية هي الفترة الزمنية التي حدّدنا الاقتصر عليها، وعلى ما جاءت به، وهو ما لا يفي بحاجة الدرس النظري، ولا حتى بحاجة الدرس التطبيقي. وبذلك تكون الرمزية بالمعنى الضيق للكلمة مجموعة المفاهيم المتحدة أو التي قد تتحد، في تناغم، أو في محاولة تناغم، لتسم ملامح الاتجاه، الرمزي، ولتحدد خصوصياته. أما الرمزية بالمعنى الموسّع، فهي ما جاءت به الرمزية، بالإضافة إلى ما تردد عنها تواصلاً، أو ما ثار عليها اختلافاً، وتداركاً وتجديداً، أو انقطاعاً. أو نقل أخذنا باعتبار المقصود الأول، والثاني، إنَّ الرمزية في معناها الموسّع، هي القيم والمفاهيم والوظائف الرمزية، والغايات والخلاصات التي تروم الرمزية التوصل إليها، أو تحقيقها.

غير أن الدراسة الرمزية لا تكون كذلك، إلا بمحاولة فك الرموز وإعادة تركيبها أو بنائها. وقد يتطلب ذلك التمثل بما قام به المبدع، فإذا الناقد مبدع بدرجة أولى ثم ناقد بدرجة ثانية. لذلك، رأى بعضهم في الرمزية تحولاً وتناسخاً بالنسبة إلى الرومانسية والواقعية، إذ أبقيت الرمزية على العديد من مفاهيمهما رغم أنها ثارت عليهما. وأهمل ما بقي ملتصقاً بها بالنسبة إلى الشاعر وبالنسبة إلى رسالته الشعرية، مفهوم اللغة الذي هو جوهر تغيير وضعية الشاعر في الزمن الحديث. وبسبب الاحساس العميق، ستتغير كل رؤى الشاعر، كما ستتغير وظائف الشعر وعوالمه وهو ما جعل أبولينير Apollinaire في فرنسا يتحدث عما سماه بلعنات الرمزية والرمزيين (les avatars du symbolisme)، وهو في الآن ذاته حاول أن يبين العلاقة الجدلية بين الرمزية، والمدارس السابقة، بأن جعل كل التفرعات الرمزية بمثابة الأمهات البنات بالنسبة إلى بناتها. وهو تصور يؤدي حتماً إلى أن الرمزية إذا ما أفرغت ممن سيمثلها إبداعاً، فقد يبطل تشكلها ومفعولها بمعنى الاتجاه، أو بمعنى المدرسة أو لنقلب المعادلة فنقول "إن الرمزية، هي قبل شيء بمبديعها، وهي من حاول التأسيس لمقولاتها انطلاقاً من ذلك الإبداع، أو من التجارب الإبداعية المختلفة، التي ستجعل من

الرمزية رمزيات، وهو ما جعل الدارسين يذهبون إلى أنه لا اتجاه للرمزية أكثر عمقاً وكثافة وتعقّداً من كل الاتجاهات السابقة والمتقاطعة فيها، لأن الاتجاه يفيض عنها، كما يفيض عما تأسس عنها من مقولات، رغم أن الرمزية في جوهرها، وفي الإحساس بها إنما تعني دائماً شيئاً محدّداً بالنسبة إلى من يأتي إليها، أو يدين بها، حتى لكان الرمزية هي في الأصل تجربة الرمز أكثر مما هي، التعامل مع الرمز، لذلك قدّم الرمزيون تعاملهم مع الرموز، أو مقاربتهم لها على الحدس، والانفعال والتأثير والتأثير والإثارة التي يحدثها الرمز، أي أن الرمز ولئن كانت له وظائف دلالية في القصيدة، فإن تلك الوظائف ليست هي المقصودة في حدّ ذاتها، أو على الأقل، فإن المقصود منها، أو إن دلالتها لا تتم إلا مروراً بتلك الإثارة، أو بما يحدث الرمز بالنسبة إلى المبدع والمقارب له، مقاربة يتقطع فيها العقل مع العاطفة، أو هي تركيباً عقلياً، ولكنها تتشدّ غاية مخالفة لتركيبها إذ تغلب فيها العاطفة على العقل، وهو ما جعل الرمزيين عامة، كغيرهم من أنصار الحركات والاتجاهات يسقطون في التناقض، بل يجعلون من التناقض ظاهرة شعرية جمالية، إذ يعبر التناقض، عن التنااغم، والانسجام الخفي اللذين بحدوثهما في القصيدة، يعسر أن تحدّ المتناقضات بحدّ، تماماً كما لا

يمكن أن تعدد لعنة الرمزي les anathèmes كما لا يمكن أن تعدد خدعاتهم أو ما يسمى بـ "مجالات الخدعة والغواية" (les leurres des symbolistes) أو لنقل إن الشاعر الرمزي هو بالأساس شاعر مخدوع.

وهو معنى من المعاني الوثيقة الصّلة بحركة الانحطاط، أو بما يعرف "بالانحطاطية" المعبّرة عن الشعور العميق بما تأصل، وتجدر، وتأسس، من المعاني السلبية التي صار الشعور بها، أو استيعابها على مستوى التجربة الإبداعية، تميّزا وإغراء بما كان مهملاً أو مهمساً في الفن عامة، أو في الرؤية الجمالية، خاصة. غير أنَّ الشعور السُّلبي قد أصاب المبدعين الرمزيين، ممثلاً ومجسماً، في ما يعكسونه، من معاني السآمة، والقلق، والحيرة، والتردد، والضياع والغربة، والرتابة، والاشمئزان، والقرف... وهي معانٍ ستنتقل من مجرد الشعور، لتصبح من مقومات التيار الرمزي، أو من الخصائص الملازمة له.

لكن المقومات السلبية، ستوظّف، توظيفاً إيجابياً، وستساهِم في تعقد المفاهيم، والرؤى والتصورات الرّمزية، تعقداً يضاعف من إيحائية العبارة الشعرية، ويكشف الصورة وامْعَنَى، باقحامهما في نوع من الأزدواجية الدلالية، التي يبحث عنها كلّ من المبدع والمُؤَول. ولقد

أفرزت التعقدات نوعاً من الفوضى في الفهم، وفي رسم حدود الرمز، كما أفرزت تناغماً وتقاطعاً بين الأفكار وما يروم الرمزيون تحقيقه وإبداعه. وهو تزاحم يقدم لنا في نظر Ernest Raynaud، فكرة عن نشأة الرمزية، وعما كانت تحمله في طياتها، من ارنسن رينو.
مناوش وطموحات.

لكن التعقد والاختلاط ما كانا السمة الوحيدة للرمزية، إذ أخذت الرمزية على اقتصرها على الشعر، وعلى احتضانها مجموعة من الرمزيين الأجانب، وهو ما جعل بعض الشعراء الرمزيين الفرنسيين ينعتون بالدخلاء. لكننا إذا ما أخذنا الظاهرة بعين الاعتبار تبين لنا أن الاختلاط، على مستوى العرق والجنس والانتماء، إنما يعمق البعد الكوني للرمزية. لذلك لعبت التوادي دوراً أساسياً في التعارف بين الرمزيين، وفي تبلور مفاهيم تلقيح أفكارهم، فهل أن النزعة الكونية في الشعر الحديث قد بدأت إذا حقاً مع الرمزيين؟
ثم إن ضيق الرؤى السياسية، قد دفع الرمزيين المبدعين إلى تبني رؤى سياسية أوسع، وبالأساس إلى تبني رؤى سياسية كونية.

لذلك فإنّ الرمزية تنبذ الرؤى الضيّقة، كما تنبذ الخلفيات المنغلقة. وهو ما جعل العديد من التيارات والاتجاهات والرؤى الفكرية والأدبية تصبّ بطريقه، أو بأخرى في الاتّجاه الرمزي، فتثيره، وتزيد في عمقه لتسع حقول دلالته، ومرجعياته وإحالاته، فإذا الرمزية تنزع منزعين أساسين: منزعاً فنياً عاماً، ومنزعاً شعرياً خاصاً، يكمل كُلّاً منهما الآخر، بمساندته، وتأكيده أو بتجسيمه والتمثيل له.

ولقد تأسست مجلّم الرؤى الرمزية بالتضاد بين الزاد النظري الرمزي والنصوص الإبداعية الرمزية، وبالأساس النصوص الشعرية الرمزية، التي كثيراً ما كانت تؤسس للبعد النظري، وللتواصل الإبداعي، في النصوص الرمزية، ومختلف الوظائف الرمزية في المستقبل.

أما بالنسبة إلى الرمزية اتجاهها ومدرسة، فقد اهتمت بعض البلدان أكثر من غيرها بالدراسات الرمزيّة، فمثلاً نجد أن الدراسات في الرمزية الفرنسية، هي أكثر عمقاً من الدراسات العربية، على سبيل المثال فإننا نجد أن بلجيكاً الفرنكوفونية قد ساهمت أكثر من فرنسا على مستوى التنظير الرمزي، إبان الفترة الرمزية في أوروبا.

واللافت الانتباه هو أن الرمزية لم تنغلق على نفسها، كما أنها لم تقتصر على تيار من التيارات أو حركة من الحركات، بل إن الرمزية تصوّراً جمالياً، سابقة لأوانها، أو لظهورها بالمعنى المدرسي أو الحركة، أو لنقل إن شأنها شأن الحركات الأخرى المختلفة، بعد فتورها وموتها، ستبعث في أشكال جديدة، وستتواصل في روح الكتابة وفي تشكيلاتها، وستبقى مسيطرة على المبدعين لأنها ملجأهم الأخير. ولقد تبنت الرومانسية والواقعية، والتعبيرية، والتأثيرية، والسرالية الرّمز، في معانٍه الضيقـة والموسعة دون أن يكون الرمز في تلك الحركات ماهية، ووظيفة وغاية، ثم ومع الرمزية سيجمع بين تلك المراتب، وستوحد بها وفيها، لكن دون أن تحدّد حقاً مجالات تجلّي الرّمز والرمزية، وهكذا تكون الرمزية قد فتحت الآفاق واسعة أمام الخيال والتخيل، خاصة أنه منذ الرمزية، سيقوم الشعر العربي الحديث على الخيال والتخيل والحلم والوهم، وهي سمات العصرية الشعرية الحديثة، وأدوات كل عمل شعري حديث، بما أنها تؤسس لكل مقولات الشعر الحديث، مثل الهذيان والخرف، والجنون، والتّيه، والضياع، والاستباق، والتجاوز.

الرمزية وتدھور القيم

كان الشعر العربي الحديث، منذ عصر النهضة، خاصة في اتجاهاته التقليدية المختلفة، مسكوناً بها جس التدهور وبما خلفته عصور الانحطاط من آثار سلبية عميقة في الحقول الإبداعية المختلفة، ومن تخلف في الفكر العربي، ومنوعي، وشعور بالملارة والحسرة، عند التفكير والتأمل، في تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، وفي ما طرأ عليها من انتكاسات، كان آخرها الاستعمار الأوروبي للبلدان العربية، وهو شعور انحطاطي إبداعي كان في الأربعينيات، والخمسينيات من القرن العشرين، وهو الشعور الذي طرأ على المبدعين الغربيين الذين كانوا يفكرون في تدهور الامبراطورية الرومانية وسقوطها بعد أن كانت في أعلىهم مثلاً أعلى استطاع أن يحقق أعلى طموحاتهم. لذلك فان هاجس التفكير في التاريخ، وفي التدهور القيمي الناتج عن التدهور التاريخي، إنما كان سمة مشتركة في إعادة النظر، في طرق الإبداع، وفي مضامينه، بين الشرق والغرب، ولئن كان الشعور بالملارة أعمق لدى الشرقيين، لأنَّ التدهور الحادث لديهم لم يقتصر على التدهور القيمي، بل كان كذلك تدهوراً مادياً.

ولقد سيطر الإحساس العميق بالتلذّهور على الأدب العربي، كما سيطر على الأدب الغربي، لكنه ما كان في الأدب العربي بمثابة الظاهرة المرضية بقدر ما هو مراجعة أليمة للذات الواقعية بعجزها وقصورها، وخنوعها وذلها، وقهرها.... وضرورة تطلعها إلى الأفضل، والثورة على المستعمر والنضال ضده وهو ما يفسّر تشكيل ذلك الشعور إبداعياً تشاكلاً مختلفاً، عما كان عليه الإبداع الغربي، بما أن الإحساس بالانحطاط في الغرب، تجسّم تجسّماً خيالياً وجماليّاً، بينما نزع في الوطن العربي منزع الاقناع والتحريض على الثورة، حتى وإن صاحبته تصوّرات جمالية جديدة هي بمثابة الرؤية الجمالية في الشعر العربي الحديث.

ولقد ارتبطت فكرة الانحطاط الإبداعية في الغرب، بفهم خاصٍ للإبداع، يقوم على جمالية تجمع بين المتكلّف، والمصطنع أو الخدع والحيل الإبداعية (*l'artifice*)، وبين الموهبة والحق والعبقرية (*La virtuosité*)، على أساس تأويل المفاهيم تأويلاً نفسيّاً، أو على أساس قراءتها قراءة نفسانية (*Sous un éclairage psychanalytique*) غير أن الانحطاطية بالمعنى الإبداعي تبدو، مفهوماً غامضاً وتصوّراً فيه خلط وببلة وفوضى وفكرة ضبابية ولا محدودة.

فالشعر العربي الحديث منذ الأربعينات، ثار على الرومانسيين، وعلى مثالיהם وبكائهم، وهرولتهم من الواقع، ومن الحاضر، ومن التصادم مع المجتمع، ومن النضال الفعلي والعملي، من أجل الارتقاء بالمجتمعات العربية، إلى عالم أفضل، يرفض الاستعمار كما يرفض الانغلاق في الأبراج العاجية، وفي الأحلام، والأوهام والخيال.

ولقد حاول الشعر العربي الحديث أن يقدم تصوّراً أعمق وأشمل لحياة الإنسان، ولوظيفة الشاعر الوجودية، ولمخزونه الثقافي، ورؤاه القيمية والتقييمية للتاريخ والحضارة، وما آلت إليه من تردّ وانحطاط وانقلاب في المفاهيم، والمقاييس، والغايات. لذلك لم يجد الشعراء الجدد، بدا من التفكير في كل تلك القضايا، ومن تقديم قراءة جديدة لتاريخهم، ولجدلية الحاضر والماضي والمستقبل، فكان أن انفتح الشعر الحديث على المشاغل الاجتماعية، والسياسية، وهو ينشغل بأزمة الإنسان الحديث، تعبيراً عن التطورات التي مرّ بها الإنسان العربي، وعن مأساة التقهر، والتخلف والهزائم المتلاحقة التي مني بها، وهو يحلم، بطريقة أسطورية، ب الماضي الغابر، الذي بلغ ذروة المجد، ثم يفيق من ذلك الحلم على واقع مفجع، ضاعف من مأساوية الشعر العربي، ومن مأساوية الوعي الشعري.

ولقد كان الشعر العربي الحديث محكوماً بغريرة الحياة والموت، أو بغزيرة التشبّث بالبقاء، والتطور، وبالبحث عن منزلة جديدة، تعيد له نخوة الوجود الفعلي. فكما لم تكن فكرة الانحطاط غريبة عن الفكر الحديث في الأدب الغربي، فإن الشعور بالانحطاط والتدھور في الشعر العربي الحديث، لم يكن غريباً، عن وعي الشاعر العربي، وعن الدور الذي يمكن أن يلعبه التراث في صلب الشعر العربي الحديث، وعن رمزية الحضارة العربية الإسلامية القديمة.

أما الشعور بالانحطاط والانحطاطية، الذي كان ملازماً للوعي التاريخي العميق والجدلية التاريخية، أو للقدر التاريخي، إنما يتترجم عن إحساس بالكاربة والإخفاق، والتلاشي، وبنوع من العدمية التي تهدّد الأشياء والكائنات، والانسان، والحضارات، بما أن المصير الواحد هو البلي، والهرم، والتقادم، والاحتضار، والموت. وهي حالات شعورية "تُقْحِمُ" الشاعر في استعارة "إعادة النظام"، ومجابهة الفنان والموت.

وهو ما جعل بعضهم يقدّر الانحطاطية، على أنها تأثر بالفترة الزمنية، قد أودى بالمبدين، وأدى بهم إلى "التوتر" الذي أفرز بدوره تحمساً، أو نوعاً من التحمس، ومن ضرورة المجابهة، أو على الأقلّ وعي المجابهة والنضال في سبيل التغيير، والثورة على ما بلي من

النظم والقوانين السائدة. ولقد توازى الشعور بالانحطاط القيمي مع شعور بالانحطاط الشعري، وبضياع الغايات الشعرية وتلاشيه في نوع من الخرافية الرومانسية القاصرة التي لا تؤسس إلا لنفسها.

ولعل أهم هاجس شعري جعل الشعراء المحدثين، منذ القرن التاسع عشر يعودون إلى الأسطورة، وإلى التراث الأسطوري، أو يلجأون إليها لتوظيفها توظيفاً أسلوبياً ومضمونياً ومفهومياً وجمالياً، هو الهاجس الرمزي، أو الانشغال بالرمز، وتوظيفه أداة جديدة، ومتجلدة ومغربية، يقدمها الشاعر ويجدّرها في الأزمنة القديمة الغابرة، لتجدد رؤاها وتجدد لغتها، التي صارت مطمحًا وغاية.

لكن ما نلاحظه اليوم هو الإفراط في التوظيف الأسطوري، إلى حد التخمة وإلى حد التراكم والتركيب اللذين يضيق بهما النص الشعري العربي، رغم أن المبدعين العرب المحدثين شأنهم شأن أسلافهم، كانوا يحتقرن الأساطير في عصر النهضة، وينظرون إليها على أساس أنها نصّ مختلف، أو ردئ، أو هامشي، وشبه محظوظ. وهي موقف قد توارثها العرب المحدثون عن الموقف التراثية القديمة من الأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية، التي كانت متّهمة بالرداة وإفساد اللغة العربية الفصيحة، كما كانت متّهمة بالافراط في الإباحية،

وبتوظيف أشكال الفكر الملحظة. ثم بدأ الاهتمام شيئاً فشيئاً بالأسطورة، وبدورها وبتجدد رؤاها في الكتابة الإبداعية الحديثة، عن طريق الأمثلة المتميزة، أو الرائعة في الأدب الغربي، والتي نجحت نجاحاً كبيراً ومغرياً في توظيف الأساطير، خاصة الأفريقية الشهيرة. وهي تلك الروائع العالمية التي أعادت توظيف المادة الأسطورية، دون أن تقنع بقراءتها وتأويلها القديمين، جاهدة في تقديم مقاربة لها جديدة، هي المقاربة العصرية والمعاصرة، الجامحة، بين روعة القديم الغابرة، وروحه السرمدية، وطقوسيته الكونية والأبدية، وروعه الحديث المستحدث، الذي يرصد كلّ متغيرات الحاضر، آخذنا بعين الاعتبار التغيير الحضاري الحديث، وراسماً في اختزال وكثافة وعمق، غموض ملامح المستقبل.

ولقد عاد الشعراء العرب أول ما عادوا إلى الأساطير التي وظفها الغربيون، فحاولوا محاكاتها في توظيفها، أو في تأويلها، تأويلاً يتماشى والفكر العربي والحضارة العربية، إما بتغيير طفيف في مضمونها، وإما بإعادة تركيبها، أو بجعلها تدل دلالة مختلفة، قد تكون متشبّعة بالمعنى العربي الثابتة، أو متقمصة لروح التراث العربي الإسلامي. وهم في كل ذلك يحاولون الابتعاد أو تجنب ما يضنون أنه يشين الأخلاق العربية الإسلامية، أو المقومات الكبرى التي تنهره

عليها مجتمعاتهم. ولقد أحدث كل ذلك ارتباكاً على مستوى نقل المضامين الأسطورية، وعلى مستوى نقل بعض أسماء أعلامها الذين صرنا نجد لهم أسماء مختلفة في النص الإبداعي العربي، باختلاف اللغة، التي يتقنها المبدع والتي قد يكون نقل عنها أسطورته أو رصيده الأسطوري.

وإنما إذ نتحدث عن الفترة الأولى من فترات توظيف الأسطورة، فلا بد من أن نؤكد الانبهار الحاصل لدى المبدعين العرب بما حققه الأسطورة، وببعض من وظفوها، وبما يمكن أن تتحقق في الكتابة العربية، ثم سيتغير موقف المبدع العربي من الأسطورة تغيراً تدريجياً، إذ ما عاد يقنع بتلك الأساطير، خاصة اليونانية منها، التي أصبح يعني تبانيها والمقاصد والمنابع التي كان يحاول استلهامها، فإذا به في مرحلة ثانية، يحاول أن يكتشف أصوله الأسطورية الخاصة به.

وستكتشف الأعمال الفكرية والنقدية، والإبداعية، بمعنى إعادة بناء النصوص الأسطورية، في الأوساط العربية الأدبية، خاصة الجامعية منها، بإنجاز العديد من الأعمال الأكademie الهامة، سواء تلك التي تحاول جمع شتات الأسطورة العربية، كما تحاول إعادة النظر والتفكير فيها، بمقاربة معانيها وأبعادها معتمدة على كل المستجدات المعرفية والعلمية أو شبه العلمية التي قد يتوصل إليها الدارس أو الباحث

أثناء دراسته أو بحثه، وهي فرصة سانحة ولا شَكّ لإعادة تقييم جانب كبير في الأدب

العربي، قد ظل طيلة قرون طويلة مغموراً ومحتقرًا أو منبوذاً أو مهمشاً، وهي فرصة

كذلك للتفكير في العلاقة التي تربط هذا النوع من الإبداع الأدبي والفكري، بما اصطلح

العرب على تسميته بأدب الخاصة، أو الأدب الرفيع. ويمكن التأمل في هذه الأعمال بالتأمل

في المشاغل العامة التاريخية والفكرية للبلدان العربية التي تنتهي إليها البحوث.

فلا يمكننا إلا أن نقر هنا بأنّ تعدد البلدان العربية، وتتنوعها واختلافها، باختلاف جذورها

التاريخية والحضارية الأولى، قد كان مثمناً ومجدياً ومنجزاً على مستوى تنوع الرصيد الأسطوري

من جهة، وعلى مستوى التعمق في تلك الجذور القديمة من جهة أخرى، وبذلك استطاع المفكّر أو

الباحث العربي، أن يتجاوز عقدة جهل انتماه الحضاري الغابر، وعقدة تجاهل انتماهه، بسبب ما

Sad من تفكير مغلوط، قد يذهب ببعضهم إلى أن الاطلاع على تلك الجذور، والتعمق فيها، قد

يفتنان المطلع، فيجعلانه ينحازان حيالاً عرقياً وغائياً لبعض ما يعتبره من خصوصياته المتميزة، والذي

قد يضر بالشعور القومي العربي، أو حتى بالشعور اللغوي والثقافي، وهو لعمري هو شعور واحد

لأنه لا يكتفي ب مجرد الاستناد إلى مشاعر التخوّف، وإلى حالة نفسية مشروعة ولكنها قاصرة. وقد بينت تجارب البحث والتجسّمات الفكرية المختلفة في البلدان الغربية، أن الاطلاع على الجذور إنما ينمي في حالاته الوعية، الوعي بالانتماء الوطني والقومي، بل ينمي الإنسان، إذ لا تعود الأسطورة في تلك البحوث إلى مجرد الوظيفة الفنية الإبداعية، أو إلى ما تتجزه من وظائف إبداعية، ولكنها تصبح كذلك مكملاً من المكملات الأساسية لشخصية المثقف والمفكّر.

في رمزية العنوان والايقاع

في الشعر العربي الحديث

قد يكون العنوان مختبراً لكل ما يرد في القصيدة. فهو في حد ذاته قصيدة. وبذلك يستدعي العنوان شرحاً وتفسيراً وتعليلاً ليس من الهين القيام بها من أول وهلة. وقد يكون لعنوان القصيدة علاقة بالمجموعة الشعرية التي ينتمي إليها، والتي قد تحمل العنوان ذاته، وقد يكون في علاقة بمسيرة الشاعر، وقد يكون عاماً أو خاصاً، وقد يكون واضحاً أو غامضاً، وقد تكون له علاقات بالواقع أو بالخيال والحلم. فالمهم هو أن العنوان الشعري عنوان إشكالي.

وقد يكون العنوان من وضع الشاعر، وقد يكون من وضع المحقق، كما في الشعر العربي القديم. وإذاً قد يوضع للقصيدة الواحدة أكثر من عنوان. وقد يكون عنوان القصيدة عبارة من عبارات القصيدة، أو مستلهمها من معانيها أو دلالاتها، وقد يكون خارجاً عنها، تربطه بها علاقات خيالية، وقد لا تحمل بعض القصائد عنوانين.

وقد يكون العنوان مزدوج الدلالة، ومكثفا، وعميقا، ومعقدا أو غامضا أو ملغزا، خاصة إذا كان عنواناً رمزيّاً. وقد يكون لقارئ القصيدة، أو شارحها، مقاربة خاصة لعنوانها. وقد يتوافق العنوان مع هذه القراءة، وقد يتناقض معها. وقد تكون لبعض عناوين القصائد مكانة خاصة باعتبار مكانة القصيدة في المجموعة أو في الديوان، كأن تكون القصيدة الأولى، أو الأخيرة، أو أشهر قصيدة في تجربة شاعر من الشعراء.

وقد تكون القصيدة الحديثة بلا عنوان لأن الشاعر قد ترك عنونتها للقارئ، إيمانا منه بأن العمليّة الشعريّة الحقيقية هي العملية المشتركة بين الشاعر والقارئ. وقد يكون العنوان لفظة واحدة، أو لفظتين أو أكثر، أو جملة من جمل القصيدة، أو بيتاً من أبياتها، لكن مهما كان الشكل، أو الصيغة التي يرد فيها فهو يستدعي أكثر من سؤال، سواء اشتمل على تنقيط أو خلا منه. والسؤال المطروح الأول هو: ما الذي يجعل ذلك العنوان، عنوان قصيدة، أو عنواناً شعريّاً؟

وَمِمَّا من يربط القصيدة بعنوانها، فلا تكون القصيدة قصيدة إلا إذا اشتملت على عنوان شعري، يعتبر من مقومات شعريتها. غير أن

العنوان قد يكون في بعض الحالات كما بینا خارجا على القصيدة، أضيف إليها بهدف التمييز أو الترتيب أو التبويب، خاصةً إذ كانت العملية لاحقة بما قام به الشاعر.

أما إذا ذهبتنا مذهب تأكيد العنوان لشعرية القصيدة، فيجب أن نقر أنه لا يقدر لوحده على تأكيد الشعرية، وإن كان في الواقع جزءا منها. وأولى الملاحظات هي أن شعرية العنوان لا تكمن في موسيقاه أو في إيقاعه بالضرورة، إذ قد لا يشتمل العنوان على الموسيقى أو الإيقاع، بل في الغالب تتوفّر القصيدة على الإيقاع بينما يكون العنوان نثريا. لكن نثرية العنوان لا تعني خلوه من الإيقاع والموسيقى إذ هي تكمن بالأساس في المقاطع، والأجراس والأصوات التي يشتمل عليها، ولا بالضرورة في المقاييس الوزنية التي يبني عليها إيقاع القصيدة. وقد يدعم الغموض منزع العنوان إلى الموسيقى أو الإيقاع.

ففي قصيدة «النهر والماء» لبدر شاكر السياب، يبدأ العنوان من القراءة الأولى منغماً وموقاً، وشاسعاً وفضفاضاً على مستوى الدلالة والإيحاء والرمزيّة التي تجمع بين معنى الحياة، ومعنى الموت، وهو ما يحيط على عبارة «نهر الحياة» لاقتان النهر باملأاء واقتان الماء بأصل الحياة، وبكل كائن حيٍّ، حتى أن الحضارة الإنسانية

تعرف بأنهارها الكبرى مثل الميسيسيبي، والأمازون، والغنج واليونغتشي والنيل ودجلة والفرات ... إلخ، لكن، كما أن النهر هو رمز الحياة، فهو كذلك رمز الموت، إما في حالة الفيضان، أو عندما يجف ويغيب.

وكل الحالات والإيحاءات لا تكفي هنا، لأن النهر الذي يتحدث عنه بدر شاكر السياب في هذه القصيدة ليس نهراً بمعنى الأول للكلمة، بل جدول أو نهر صغير يشق قريته جيكور، وإنما رفعه السياب بالشعر إلى مرتبة الأنهر العظيمة التي هي رمز الحضارة والحياة: ألا وهو «بويب» .

فعبارة «النهر والموت» باعتبارها عنوان قصيدة يمكن أن تختلف من شاعر إلى آخر، باختلاف العلاقة التي تربطها بكل شاعر، وباختلاف المنزلة التي تحتلها في مسيرة الشاعر الفكرية والفلسفية والجمالية والاجتماعية. فبدر شاكر السياب شاعر ريفي، يميل بطريقه أو بأخرى إلى الطبيعة، وإلى الحياة البرية، العارية من زيف الحضارة، والتي تتعمق معانيها بالعودة إلى الأصل، «إلى بويب» الذي ظل يحنّ إليه طيلة حياته، حنينه إلى المطر، والأشجار والشمار بعد أن فشل في تجربته العاطفية، والسياسية، وبعد أن صار عاجزاً عن حمل

الصلب مع البشر، كما يقول، وبعد أن تساوت لديه معاني الحياة والموت، أو بعد أن صار يحن إلى الموت حنينه إلى الحياة، «إلى رصاصة يشق ثلجها الزؤام أعمق صدره كالجحيم (¹) يشعل العظام».

فعنوان «النهر والموت» مرتبطة بالسياب يحيينا على منابته ومرجعياته ورصيده الأسطوري والديني، والخرافي والحكائي والأدبي والشعري القديم والحديث، وعلى ما لا يحصى من النصوص المدعمة للمعاني التي يتطلع إليها الشاعر، وهو الذي قرأ نصوصا عديدة ومختلفة من الشعر العربي الحديث، وبالأساس من النصوص الشعرية الانقلizية، أو العالمية المترجمة إلى اللغة الانقلizية، أو اللغة العربية، فقراءة العنوان لا يمكن أن تتم إلا في علاقتها بالقصيدة، وبحرجعياتها وموروثها وفي اتصالها بحياة الشاعر، وبالتجارب والحقب التي قطعها وصولا إلى كتابتها. مما يتطلب مقدرة ومهارة فائقتين في مجال الإلعام بكل النصوص الحافة بالقصيدة، وهذه المقدرة، وهذه المهارة تستوجبان الإلعام بالمقومات الشعرية، لكن الأهم من كل ذلك أن الرمزية أسست لمتغير جوهري في وظيفة الشاعر، وفي ما يمكن أن يضطلع به من دور بعد أن فقد كل الوظائف الاجتماعية والتاريخية والثقافية

¹ - بدر شاكر السياب، الديوان، أنشودة المطر، ق. النهر والموت، بيروت، دار العودة، 1989، ص. 453.

والسياسية، إذ اختزلت كل تلك الوظائف، في وظيفة رئيسية: هي الرؤية والريادة، والكشف، والتنبؤ والسبق وهي، على ما فيها من ضبابية وغموض تلائم ملامعة عميقة، وتعبر عن جوهر الشعر الحديث، الذي أصبح ضمير الأنماضمير الآخر، على ما لا يحصى فيه من التشكيلات والتجارب اللغوية والأسلوبية والفنية التي قد تبلغ ذروة التعقد الدلالي والإيقاعي، والتي لا تتورع أحياناً من التوسل بالصور والإيقاعات الشعرية الشعبية والساذجة. وهي، في كل ذلك تبحث عن العتيق، أو عن الإيحاءات والصور الشعرية العتيقة، وعما بلي، من العبارة، أو عما نسي منها لتوظيفه توظيفاً جديداً. ولذلك توسلت الرمزية الغربية ببعض الألحان المستلهمة من الأوبرا القديمة، كما حاولت استثمار بعض الإيقاعات والألحان التي ماعادت ملائمة لروح العصر. غير أن مقصدها يبقى أسمى من كل ذلك، بما أنها تبحث عن "كيمياء الفعل الشعري"، أو عن «كيمياء الشعر، عامة، بمعنى استعمال الأدوات الشعرية التي هي في معظمها معروفة، بل معهودة، لكن لتحقيق نتائج شعرية مذهلة. ولقد توازت الغاية مع البحث عن فهم وتصور جديدين للقصيدة من جهة، وللبيت الشعريّ من جهة أخرى: فكان الإشكال الأول هو التحرر على مستوى البيت، بتفجير أحادية التصور إلى جملة من التصورات. وتبدو هذه الظاهرة في الشعر

العربي الحديث لافتة الانتباه، بكسر نمطية البيت الشعري المكون من صدر وعجز، ثم بكسر داخلي مضاعف لنمطية الصدر والعجز. فالبيت قد يطول أو يقصر، ولئن نزع الرمزيون منزع القصر، لأنهم صاروا يبحثون عن الكثافة، دون التفريط في الاسترال. بل مع الشعر الرمزي صار الشعرا يتخلصون، تدريجيا وأحيانا دفعه واحدة، من الخلدية العروضية المعقدة، التي ما عادت تجدي البيت أو القصيدة، لأن تعويضها في نظرهم بنوع ثان من الخلدية، يبدو أعمق على مستوى التشكيل والأبعاد الرمزية، والأبعاد الشعرية العامة بمعنى الحديث: ألا وهي الخلدية المفهومية. وإننا لنزعم أن أهم متغير في الشعر العربي من القديم إلى الحديث، هو تعويض الخلدية العروضية القديمة بخلدية مفهومية جديدة، ذات منزع فني هي أكثر تعددًا وعمقا من الأولى. كما أن العزوف التدريجي عن البحر، بمعنى الوزن الكامل والمتكامل داخل ما يجوز، وما لا يجوز من التغييرات، والميل إلى تعويضه، بالإيقاع وبالنغم، وبالموسيقى، حتى وإن تبدل تصورنا لها، ليس إلا حلمًا بالعودة إلى منابت الشعر الأولى، بما أن الإيقاع، والنغم والموسيقى، كانت من خصائص علم العروض القديم.

وقيل إن الخليل دعا بحكة أن يرزق علما لم يسبق له أحد، فلما رجع من حجّه، فتح الله عليه بعلم العروض، وله معرفة واسعة

بإيقاع والنغم، وتلك المعرفة أحدثت له علم العروض، فإنهما متقاربان في المأخذ.^(١) غير أن الإيقاع سيتخذ بعدها حياتياً وبعداً كونياً، بما أنه سيخرج عن القوالب الجاهزة، ليست لهم الطبيعة، وليست لهم كل إيقاعات العوالم الحياتية، والعاطفية خاصةً الغامضة منها.

أو لم يقل ابن خلkan: «إن دولة الإسلام لم تخرج أبدع للعلوم التي لم يكن لها عند علماء العرب أصول، من الخليل، وليس على ذلك برهان أوضح من علم العروض، الذي لا عن حكيم أخذه، ولا على مثال تقدّمه احتذاه، وإنما اخترعه من ممرّ له بالصقارين، من وقع مطربة على طست». ^(٢)

لكن أهم ما سيتحققه الإيقاع في الشعر الحديث هو التقاطع بين تلك العوالم، خاصة العوالم الخارجية والداخلية أو الباطنية، وهو ما سيجعل مرجعية الإيقاع محسوسة، وغير محسوسة. بل إنّ ما يطرّب حقاً في الإيقاع الحديث يتمثّل في التقاطع والتناغم، اللذين يجعلان التقاطع والتناغم اللذين يجعلان الإنسان يحلّ في العام، ويتطهّر من مكبّاته

^١ - د. هاشم صالح مناع، الشافي في العروض والقوافي، بيروت، دار الفكر العربي، 1989، ص. 12، انظر ابن خلkan، وفيات الأعيان، 2 / 244، واليافعي، مرآة الجنان، 1 / 377.

^٢ - انظر ابن خلkan وفيات الأعيان 245 / 2.

عن طريق موسيقى الشعر أو الإيقاع الشعري. لذلك لا يمكننا أن نتحدث عن الإيقاع في الشعر الحديث دون أن نتحدث عن مراتبه الدلالية، ودون أن نحيل على منطلقاته ومبرعياته، وأبعاده المختلفة، ودون أن نطرح مسألة الظاهرة الموسيقية في الشعر، وقد نحا الإيقاع منحى نفسياً، ونفسانياً فغدا قيمة تعبيرية وجمالية، تدفعنا بالضرورة إلى مقاربة المسألة من زاويتين أساسيتين: الأولى، أن الإيقاع تجرب، مختلفة متنوعة، في التشكّل الشعري، تشكل القصيدة، أو ما من شأنه التأثير في القصيدة وفي إيحاءاتها الشعرية، وقد تنضوي تلك التجارب تحت مسألة واحدة، هي مسألة البنية الخارجية للقصيدة، في كل حالات تشكّلها، أو في كلّ وظائف بداولها. أما الزاوية الثانية فتختصّ بمفاهيم الإيقاع، وتصوراته وخلفياته. وهي الخلفيات التراثية، والثقافية، والأغراضية، والفكريّة والفلسفية، والجمالية، أو الفنية والإبداعية.

لكن مهما تغيرت الرؤى، ومهما تبدلت المفاهيم، فإن الإيقاع قد ظل طيلة آلاف السنين، وقد بقياليوم، وسيبقى غدا لصيقا بالشعر، ولئن أصبح، أو سيصبح في يوم ما، على غير أشكاله المعروفة والتي ما فتئت في تطور.

غير أن هذا التطور ولئن نعتنّا بالمدحّل يتراوح بين ظاهرتين: ظاهرة الانسجام والتوق إلى الاتكمال النموذجي، بنوع من الاكتفاء بالبني المترسبة، أو التي ترسّبت وحدّدت، وظاهرة الانفتاح ومحاولة كسر النمطية، والثورة عليها. وتحدّث الظاهرة الأولى نوعاً من الشعور بالثبوت الذي قد ينشأ عنه شعور بالتحجّر والانغلاق فيلوذ المبدع بالظاهرة الثانية، وقد تفرز الظاهرة الثانية شعوراً بالتلّاشي والضياع فيلجاً المبدع إما إلى مضاعفة الانفتاح والتلّاشي، مثل ما حدث من تقارب بين الشعر والنثر في الزمن الحديث، وإما بالرجوع إلى ظاهرة القانون الثابت والصارم في الإبداع. لكن هلاً بحثنا في غير الظاهرتين عما يوجّب اختلافهما، وعما يحّبّذ ظاهرة على أخرى، في زمن قد تربّطه بالظاهرة مجموعة من الجدلّيات التي قد يصعب تحديدها، والتي قد تفسّر انفجار الإيقاع إلى «إيقاعات»، وتعقّد دراسة الإيقاع بالانتهاء إلى إيقاعية أو إيقاعيات، على أنه من الضروري رغم التراوح بين المصطلحات الإيقاعية، ورغم تبادلها على مستوى الدراسة، أو تقاطعها، أن تحدّد المصطلحات، حتى لا نقع في الإيهام بالظاهرة الإيقاعية. فما هو الإيقاع إذا، وما هي أنماط تشكّله، وما هي الطاقة التي تحرّك تلك الأنماط، فتثبت فيها روح الاختلاف والتطور، كما تبُثُّ فيها، روح الحاجة الجمالية.

إِنَّمَا عَدْنَا إِلَى مَادَّةٍ وَقَعَ فِي لِسَانِ الْعَرَبِ لَابْنِ مُنْظُورٍ وَجَدْنَا أَنَّهَا تَفِيدُ مَعْنَى أَوَّلِ
أَلَا وَهُوَ مَعْنَى السُّقُوطِ، فَهُوَ وَلَا شَكٌ ذُو عَلَاقَةٍ خَفِيَّةٍ بِالْإِيقَاعِ الشَّعُورِيِّ، وَبِمُوسِيقَيِّ الشِّعْرِ،
بِمَا أَنَّ الْمُوسِيقِيَّ فِي تَشْكِلَاهَا النَّغْمِيِّ، تَفِيدُ السُّكُونَ وَالْحُرْكَةَ وَالْأَرْتِفَاعَ وَالتَّطَوُّرَ وَالذِّرْوَةَ،
وَالْهَبُوتَ وَالسُّقُوطَ وَالسُّكُونَ مِنْ جَدِيدٍ. وَفِي اسْتِعْمَالِ الْفَعْلِ لَا يُقَالُ «سَقْطُ الْمَطَرِ» بَلْ
وَقْعُ الْمَطَرِ، وَنَحْنُ نَحْسَبُ بِوَقْعِ الْمَطَرِ إِحْسَاسًا يَفِيضُ عَنِ التَّعْبِيرِ، فَلَسْنَا فِي حَاجَةٍ إِلَى
الْتَّدْلِيلِ عَلَى مَا يَوْحِي بِهِ وَقْعُ الْمَطَرِ مِنْ مُوسِيقِيِّ الإِيقَاعِ. فَهَلَا تَكُونُ مَوَاطِنُ الإِيقَاعِ فِي
الْقَصِيدَةِ الْحَدِيثَةِ، كَمَوَاقِعِ الْغَيْثِ فِي التَّرْبَةِ وَالْمَعْنَى فِي «وَقْعِ الرِّبَيعِ بِالْأَرْضِ». بِمَعْنَى وَقْعِ
الْمَطَرِ الْأَوَّلِ فِي الْخَرِيفِ، وَقَدْ نَتَقَدَّمُ فِي تَطَوُّرِ عَبَارَةٍ «وَقْعٌ» لِلتَّدْلِيلِ عَلَى الْعَلَاقَةِ بَيْنِ الْمَعْنَى
الْأَوَّلِ وَالشِّعْرِ، وَنَحْنُ نَشْعُرُ شَعُورًا خَفِيًّا، أَنَّ تَلْكَ الْعَلَاقَةَ مُتَيِّنَةٌ وَحَمِيمَةٌ، أَوْ أَنَّ الْعَلَاقَاتَ
فِي الْلِّغَةِ، خَاصَّةً الَّتِي تَعُودُ إِلَى تَطَوُّرِ الْعَبَارَةِ بِتَطَوُّرِ الْاسْتِعْمَالِ، إِنَّمَا هِيَ عَلَاقَاتٌ، قَدْ تَعُودُ
إِلَى الْلَّاوِعِيِّ الْحَسِيِّ، وَإِلَى مَا تَرَسَّبَ فِي الْمَخْزُونِ الْلَّاوِعِيِّ. وَإِنَّهُ «لِيَقَالُ سَمِعْتُ لِحَوَافِرِ
الْدَّوَابِ وَقَعَا وَوَقَوْعاً»، وَكُلُّهَا قَرَاءَاتٌ قَدْ تَكُونُ فِي فَتَرَةٍ مِنَ الْفَتَرَاتِ سَاهَمَتْ فِي بَلْوَةِ
الْإِيقَاعِ فِي الشِّعْرِ، بَدْلِيلٍ أَنَّهَا لَا تَزَالُ إِلَى يَوْمِنَا هَذَا مِنْ أَهْمَمِ الْإِيقَاعَاتِ الْمُحِبَّذَةِ لِدِي

الشعراء، حتى لكيّنها من الإيقاعات البدائية، والكونية الأولى، وإن لفّي قول أعشى باهله

مثلاً يستشهد به ابن منظور.

وألْجَأَ الْكُلْبَ مُوقِّعَ الصَّقِيعَ بِهِ
وأَلْجَأَ الْحَيَّ مِنْ تِنْفَاخِهَا الْحَجْرُ.

ويعرف ابن منظور الإيقاع قائلاً:

والإيقاع: من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان وبيتها، وسمى الخليل
رحمه الله، كتاباً من كتبه في ذلك المعنى : «كتاب الإيقاع».

فالوجه الأول بالنسبة إلى الإيقاع، هو أن يكون متلتصقاً بالطبيعة، مستلهماً منها،
ومحاكيالها، ومرتداً إليها في بعض فترات تطوره وانجازه حتى وإن تقنق بأقنعة عصوره. أما
الوجه الثاني فهو ما يحدثه الإيقاع في نفس المبدع بعد أن استهواها، وتحرك فيها، وما
يخلقه من تأثير وتأثير في نفس القارئ بعد أن أوحى له بما أحس به المبدع منه، مضفياً من
الحالات ما قد يقبض عما أوحى به، فإذا الإيقاع وقع بمعنى التأثير في النفس، أو هو وقع
الصوت فيها، كوقع المطر في التربة.

وإنه لا يغنينا التعريف، وما أغني سوانا. فالإيقاع في نظر
البغدادي في "بدائع العروض" جملة نقرات يتخللها أزمنة محددة
المقادير، على نسب، وأوضاع مخصوصة بأدوار متساوية، يدرك تلك

الأدوار ميزان الطبع السليم. وهو تعريف عميق، ينفذ إلى جوهر الشعر القديم، بضبط مقاييس، هي الاستسال مع الالتزام بالنسب والأزمنة التي يقتضيها الوزن أو نسب التفعيلات، أو عددها.

فإنطلاقاً من هذا الحد، يمكن أن نتبّه إلى ما سيتغير في كنه إيقاع الشعر، بما أن النسب، وهي تمّ من الشعر العربي القديم إلى الشعر الحديث، ستتغّير مقاديرها، بأن لا تحدّد أزمنتها، كما ستتغّير أوضاعها المخصوصة، بأن تتفاوت أدوارها، وبأن ينبع ما اصطلاح عليه بالطبع السليم مقاييساً ومعياراً لأن طبع الشاعر الحديث، كما هو طبع قارئ الشعر الحديث ومقاربه، طبع مسكون بالغرابة والغربة، والهوس والتفرّد والشذوذ، وبانقلاب الأوضاع والمفاهيم عامةً. ولقد عبر ابن سينا عن التماثل القائم بين الموسيقى والشعر، فإذا الاختلاف بينهما لديه يكمن في طبيعة النقرات، «إذا كانت منعمة، كان الإيقاع لحنياً، وإذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها الكلام، كان الإيقاع شعرياً، وهو بنفسه إيقاع مطلقاً». ^(١)

فهل يكون الشعر الحديث قد ألغى ما فرق بين اللحن والشعر لدى ابن سينا وهل أصبح انتظام الكلام في الشعر الحديث لحنياً، وهل أصبح اللحن من جوهر الشعر وجوهر الإيقاع الشعري؟ وقد تعسر

^١ ابن سينا، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص. 251.

الإجابة عمّا يتوق إلى الشعر الحديث. وهذا يؤكد مشروعية الكتابة الحديثة، ومشروعية «إيقاعية الإيقاع». لكن هل أن الإيقاع الشعري الحديث، صياغة، مثلما حاول المحدثون حدة وإقراره.

أما نحن فنفضل إضافة الدفق الإيقاعي، إلى مفهوم الصياغة الإيقاعية في الشعر، وإنما لنعني بالدفق الإيقاعي عوالم الذات، فضلاً عن «المكتسب الإيقاعي»، مقاييس، وأسلوباً وأداة عملية للمنجز الشعري، أو لنوضح فنقول: «إن للإيقاع في الشعر الحديث وجهين: وجه الموهبة الصرفية الذي قد يكون مصدره الذات والعالم الباطني، أو الوعي الإيقاعي بهما، ووجه الصيغة والمهارة والصدق، والذي قد يفيض عن المكتسب، فإذا هو مكتسب موهبة وتعلماً.

ولقد كانت الصياغة وثيقة الصلة بالتناسب، غير أن التناسب كان يعني في القديم تناسباً بين وحدات الميزان، كما يعني تناسباً بين أبيات القصيدة، ثم تجاوز الشعاء المحدثون التناسب التقليدي، للبحث عن تناسب جديد، يتشكل تشكلاً جديداً متناغماً مع مسار القصيدة، ومع ما يعتمل في ذات الشاعر، ومتناجماً مع تشكيلات الفضاء في القصيدة الحديثة.

لكن مهما اختلف تقدير الإيقاع، ومهما تنوّع على مستوى التصور والتجسّم، فإن النغم فيه عنصر ثابت، سواء كان خلفية يستند إليها، أو ظاهرة يحاكيها الشاعر ويقيس عليها، أو قادها، ومنطلقاً يكون من الأوزان، سواء منها المعروفة، أو غير المعروفة، والتي قد تتشكل على غرار ما هو موجود، أي بإيجاد نظام يحاكي النظام المتأسس، أو بإيجاد نظام جديد يخرج عن المتأسس دون أن يحاكيه في انتظامه. وقد ظلّ الإيقاع يقوم على محاكاة النغم إلى فترة متأخرة من الزمن، ولكن دون السقوط في ما هو متعارف من أنغام وأوزان. وقدّيما عبر الفلاسفة العرب عن العلاقة الجدلية التي تربط الإيقاع بالنغم، فإذا الإيقاع في نظر الفراتي، على سبيل المثال «النكلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب».

ولقد كانت الأزمنة المحدودة المقادير والنسب، تدرك لدى الشاعر القديم، بموهبة الإدراك، وبالطبع السليم المستقيم، كما تقايس بالقوانين الصارمة بعد أن ضبطت قوانينها، غير أن الموهبة ستتعقد وتعتمق في الزمن الحديث، أولاً بكسر نظام القانون، الذي كان مرجعاً، ومقاييساً يحتمل إليه، وثانياً برهافة الحسّ ودقّة الإدراك، وتعقد علاقة المبدع بإيقاعه، أو بتجاربه الإيقاعية. فلئن كان الميزان هو القانون

المسير للشعر القديم، فإن الإيقاع لا يكاد يفصل عن الشعر الحديث، لا معنى القانون، ولكن بمعنى الحامل أو المحمول.

لذلك وجب أن نتحدث عن امتزاج اللغة بايقاعية خاصة، كلما خرجت عن بنائها المألوف والعادي، إلى بنائها الجديد واستعمالها الشعري الخاص. وإن لفي ذلك الامتزاج امتزاجاً بين الإيقاع الخارجي والباطني يصعب التعبير عنه، حتى وإن قام دليلاً على تطابق استحالة الشعر الممحض مع استحالة الإيقاع الباطني. وإن لفي التقابل بين ما تزخر به الطبيعة من إيقاعات وما تجيش به ذات الإنسان من عواطف ومشاعر وأحاسيس دلالة جديدة على عبرية الشعر الحديث. ذلك التطابق قد يكون أصلياً موحداً بين الشعر والنثر، أو قد يخرج بالنثر إلى الشعرية، أو يضفي كل ما هو شعري طابع النثر، والحدود بينهما قد ترق، فتشفّ إلى انصهارهما وقد يضعف التطابق فيتضاعف التبائن، فإذا الشعر أقوى، وإذا النثر أضعف.

غير أنه ما من شك في أن الإيقاع ثابت في الشعر، دونه لا يكون الشعر شعراً، ولا يكون النثر شعرياً، على ألا ينغلق في قوانين محدودة، وعلى ألا ينقلب إلى فوضى إيقاعية، وما بين القانون الصارم المنجذب إلى الثبوت، واللقانون القائم على التهافت، منطقة الإبداع

الشعري الحديث، الجدير بنعنه، ودائرة الإيحاء الشعري، بلفظه وإيقاعه ورمزه.

فالإيقاع من جوهر الشعر، لا يرُكِّب عليه، ولا يحمله منسلاً خا عنه، ولكنهما في اتحاد الروح والجسد. وما الإيقاع إذا ما انسلخ عنه المعنى الشعري، أو فارقه مفارقة الخارج عنه، أو المتملص منه، المتبرئ، مما لا قدرة له به عليه، سوى جثة هامدة، لا تنفع فيها حياة، ولا موت ولا انباث. وهو ما يجعل الإيقاع يتجاوز الحامل ليرفع المعنى فيرفع المعنى به، مثلما عبر عن ذلك لوتمان بأن جعله بناء رمزاً مثلاً، مثل الاستعارة. غير أننا لسنا في حاجة إلى التدليل عليه، وإنما لقادرون، بقدر ما نحن في حاجة إلى الإحساس به. وإنما لا نقدر على تجاهله، إذا ما كان حاضراً، فلافتاً، حتى لكان الإيقاع من الشاعر المبدأ أول ما يستهويه خاصةً إذا ارتبط بحالات الانفعال والتتوتر، وإنما لنفكّر في إشكال أعمق وأوسع، ألا هو التباس اللغة الشعرية بالإيقاع.

رمزيّة اللّغة الشعريّة الجديدة

في القصيدة العربيّة الحديثة

لقد أتاح استخدام الرّمز باعتباره وسيلة فنيّة شعرية، كما أتاحت الرّمزيّة باعتبارها رؤيّة وتوجّها لمجالات واسعة، متعدّدة ومختلفة للتعبير عن مفهوم وتصوّر جديدين للشعر آمن بهما البياتي ومختلف الشعراء العرب المحدثين أمثال السياب ودرويش، وسمّيّح القاسم، ومعين بسيسو، وصلاح عبد الصبور، وخليل حاوي وأدونيس وغيرهم.

فالشعر العربي الجديد، الحديث والمعاصر، هو من منظور البياتي صرخة ألم لا تضاهيها صرخة، وهو صيحة تدوّي وتصمّ الآذان مذكرة الإنسان والضمير الإنساني بعمق المأساة التي يحياها الشاعر، وإنسان هذا العصر، المتباهي بتفوقه وإنسانيته. إن هذه الصرخة تشبه فأس الحطاب الموغّل في غابات اللغة العذراء. بل إن البعد المأساوي لهذا العصر يدفع الشاعر إلى ابتكار اللغة الجديدة التي لم يسبق إليها غيره إنها لغة المستقبل. هي لغة البدائيّات التي تشبه إلى حدّ لغة

الأسطورة في كثافتها ورمزيتها، وفي تعبيرها عن المجهول. وهي لغة المستقبل ولغة الآتي، لغة الحلم والعوام التي يتطلع إليها الشاعر والانسان المغلوب، اللغة التي انحدرت من ملوكها، ومن عالمها الأسطوري الغابر والربيع.

لغة هذا الشعر الجديد الذي يبشر به الشعراء العرب الجدد هي لغة العقل الباطن. هي لغة الحلم والروح والنفس، وهي لغة العواطف والأحساس، تفلت من العقل لأنها أعمق منه، وتسمو عليه لأنها أرفع من المنطق والقوانين العقلية، أو لنقل هي لغة العقل الباطن حيث يقف العقل عاجزاً «أمام الموسيقى، والسحر الأسود والجنس»، فهي لغة المكبوتات الأزلية، يعلنها الشعر ليتظهر منها الانسان.

ولأنها تنفذ إلى ما لا ينفذ إليه غيرها، وأنها تتجاسر على ما لا يتجاسر عليه، فهي لغة الثورة والمموت أو هي لغة الثورة حتى الموت.

والثورة والمموت محوران رئيسيان في الشعر العربي الحديث، هما أصل الشعر ومقصده، الثورة المفضية إلى الموت، والمموت المفضي إلى الحياة الجديدة، أو إلى الانبعاث. فالشعر الرمزي العربي الجديد يتوصل بكل الرواقد والمرجعيات الحضارية والثقافية، الأسطورية، والدينية والحكائية والأدبية والفكريّة والفلسفية، من اللغة

البساطة والمعقدة، ومن رمزية اللغات البدائية الضاربة في الأزمنة الغابرة، وفي اللغات الحضارية المتطورة، لكي ينسج أقنعته الفتية، والأسطورية والتاريخية.

بل إن الشاعر عن طريق الرّمز يطل على الحقب التاريخية السّحرية والمليئة، فهو القادر الوحيد على تسجيل ما لم يقدر التاريخ على تسجيله، من حقب الحروب الغابرة و«الأبراج المحروقة».

والشعر هو الممثل لما عاناه الأنبياء من اضطهاد وتنكر للجميل، وهو المدرك لرسالة الدين العظيمة. فلا غرور يشبه الرومانسيون الشاعر بالنبي كما لدى جبران خليل جبران، أو بالرسول كما لدى عبد الرحمن شكري، أو بربان سفينة البشرية كما لدى هوجو، وبالملاح التائه كما لدى علي محمود طه.

والشاعر هو الذي يدرك ما يتخفّى من هزائم وراء الانتصارات، و«هو الذي شيع بنوره في قاع الآبار المهجورة» لأن الشعر يحقق المستحيل، فإذاً هو الرحلة الدائمة والدائبة والنفي المتواصل «في عوالم الثلج والمموت، وهو الثورة المتواصلة، والشوق الدائب إلى الله».

فالشعر هو الصراع الذي لا ينتهي ضدّ قوى الشرّ، والشاعر هو الملك الأسطوري الذي يغيّر المفاهيم، كما يغيّر وجه التاريخ.

والشاعر هو الأعزل الوحيد، أو المعتوه الذي يقذفه الصبيان بالحجارة كما يقول

جبران، ولكنه معتوه يملك الحقيقة، فهو يشبه النبي لأنه يريد إخراج الإنسان من عالم

الجهل والظلم، وعالم الخنوع والذل، إلى عالم الحرية.

والشاعر هو الذي يطرح الأسئلة التي لا يطرحها غيره، أسئلة الحياة والوجود،

وأسئلة الأحداث الكبرى في التاريخ، وأسئلة البدايات، الأسئلة التي قد لا يجيب عنها أحد،

وقد لا يقدر على الإجابة عنها أحد. والشعر هو الذي يسجل مأساة الإنسانية، وموت

عظمائها، وموت عظاماء الفكر والتاريخ: موت الشعراة، وموت أبطال الأسطورة، مثل سارق

النار أو بروميثيوس وموت أبطال المحاربين.

والشعر هو صرخة الشاعر، وهو في حقيقة الأمر صرخة الأرض، أو صرخة

الوطن يجسمها ويعلنها الشاعر، ينهك ويموت في سبيلها، ذلك الذي يقضي حياته في

الصراع. والشاعر هو صوت من ينتمي إليهم، ويسجل وقائعهم وحروبهم. وهو

معنى من المعاني التي يبقى عليها البياتي ضمن معاني الشعر القديم، غير أن الشاعر

الحديث يحمل على عاتقه إرث الشعر القديم، ويضيف إليه الإرث الحديث.

يضيف إلى الإرث القديم مآسي العصور الحديثة، فإذا الشعر الحديث ملتقي التناقضات والفواجع.

ها أنذا عار عربي سماء الصحراء

حزين حزن حصان غجري

مسكون بالنار.

فالشاعر يقضي حياته من منفى إلى منفى، يفقد أرضه ووطنه، يطرد أو يهجّر منه، فيوهم نفسه بأنّ منفاه هو وطنه. لكنّ المنفى الوطن لا يقبله فيهجره بدوره إلى الكلمات. وإذاك يصبح الشعر هو الوطن.

فالشاعر العربي الحديث الرافض للظلم وللقهر، وللخنوع والذلة، والممنفي من وطنه والمغرب والمتشيء، يفقد هويته وجوده، فيصبح مجرد شكل، ولشدّة التباسه بشعره، يصبح الشعر وطنه وهوبيته. فالشاعر هو علامه الوجود والبرهان عليه، وهو علامه على التبتل والتفرّغ للتتصوّف، ولمناجاة الله.

وطني الممنفي

منفائي الكلمات

والشكل وجود في اللغة العذراء

لغتي صارت قنديلا في باب الله

أرحل تحت الثلج، أواصل موقي في الأصقاع.^(١)

لنقل إن الشعر الحديث موت متواصل، أو هو رحلة لا تنتهي، موت من أجل الوطن، وموت من أجل الإنسان: من أجل الحق والعدل والخير، وموت من أجل البحث عن الذات وعن الحقيقة، فالشعر هو توق أبيدي إلى المثال وإلى الحقيقة، والشعر هو توق أبيدي إلى المثال والمطلق، رحلة إلى الأصقاع المجهولة، وإلى «الأشجار القطبية». هو «صوت نبّي يبكي» وهو في الآن ذاته رعد متفجر. وأنه يجمع بين كل تلك المعانٍ، فهو نار الإبداع.

والشاعر هو ذلك الذي يداري بالشعر أوجاعه ومساته، يطرح الأسئلة، وهو يعرف أنه لن يجد لها جوابا، أو هو يدرك أن لا أحد يمكنه الإجابة عنها. فهو يتساءل عن تخلي الشّعراء عن آداء رسالتهم. وإنهم كالجنود الذين تخلوا عن خنادقهم.

^١ عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد الثاني، بيروت، دار العودة، ص. 378.

ويتّخذ عبد الوهاب البياتي لطرح هذا السؤال الأخير رمز سيف الدولة الذي كان ملكاً وشاعراً، وكان يحارب الروم، وهو يجمع بين الفحولة الشعرية، والبطولة في الحرب. غير أن الشاعر الحديث يصارع رموزاً جديدة للطغيان، قد لا يفلّ فيها الشعر. لذلك فإن سيف الدولة رمز الشاعر الحديث، والقديم قد ولّ الأدبار بينما يبقى البياتي الشاعر الذي يريد أن يكون وفياً لمبادئه محاصراً أو منتحراً.

والشاعر الحديث يقضي حياته محاصراً، أمامه أعداء يعرفهم، ومن خلفه أعداء لا يحصون يتوجّسون به، ويراقبونه ويكيدون له، حتى لا يبقى له سوى الانتحار. بل إنك أيّها حللت تجد شاعراً منتحراً. والشاعر مسيح يتأنّى، وقد آذاه تاج الشوك الذي ألبسوه إياه. وهو الذي يحلّ في الطبيعة ويتآخي معها، يتذكر ماضيه وطفولته، ويستنجد بهما. والشاعر كما أسلفنا هو المبشر بالمستقبل، وهو المبرهن على سعي الإنسان إلى الارتقاء.

والشاعر هو رمز الحبّ اللامتناهي، حبّ الله، وحبّ الأرض، وحبّ الطبيعة، والجمال والحرية، والخير والعدالة، والانسانية وهو المطرود من أرضه، يبقى يتغزّل إلى آخر حياته بحبيبه: الوطن،

لأنّ الوطن هو حبيبته الأبدية، يستنشق الهواء العذب من أنفاسها، ويتأمل كل يوم جمالها. يقول البياتي معبراً عن حنينه إلى وطنه في أبيات ينسبها إلى الشاعر التّركي ناظم حكمت من قصيدة: «مثلك كريم».

إنّي استنشق الهواء العذب الخارج من فمك

وأتأمل كل يوم في جمالك

وامنيتي هي أن أسمع صوتك الحبيب

الذي يشبه حفيظ ريح الشمال

إن الحب سيعيد الشباب إلى أطراضي

أعطيك يدك التي تمسك بروحك

وسوف أحضنها وأعيش بها

نادني باسمي مرّة أخرى وإلى الأبد

لن يصدر نداًوك أبداً بلا إجابة عنه.^(١)

^(١) عبد الوهاب البياتي، الديوان، (قصيدة «قمر شيراز»)، بيروت، دار العودة، ج II، 1990، ص. 368.

والشاعر لشدة صدقه، وسذاجته، وحبه لوطنه وللآخر، وللإنسان والأنسانية، لأنه

لا يستطيع أن يكذب، ويدهش، ويخدع، يظل طفلاً، حتى في كهولته وشيخوخته، وهو

شيخ في طفولته وفي شبابه، لكن تلك المعاني هو عملاق، لكنه في منفاه يبكي:

آخر عملاق في معطفه يبكي

تحت النجم القطبي

وتحت الثلج

كنا أطفالاً في الوطن - المنفى

نبني مدننا للحب.

أجاب الشعر - البرق الموسيقى

آخر عملاق في معطفه يبكي (١)

والشعر هو الموحد بين الحضارات، باعتبار أن الإنسان واحد

مهما كانت حضارته وثقافته ولغتها، وموطنه، وعرقه، ولون بشرته، هو

واحد في محنته ومؤسساته، وفي تطلعاته إلى الحرية والخير والعدالة. مما

يؤكد حاجة الإنسان، وحاجة العالم إلى الشعر. واللغة الشعرية هي

^١ م.ن، قصيدة إلى رفائيل ألبرقي، ص ص. 368- 369.

رمز الوجود، والحياة والتآخي والتقارب، وهي رمز الإبداع، وإرادة الكيان. لذلك فإن الشعراً إخوة مهما اختللت هويّاتهم، ومهما تباعدت مواطنهم لأنهم ينتمون إلى موطن الشعر. فلا العمر ولا الزمان ولا اللغات ولا الثقافات تفرق بينهم، ولا حتى الحياة والموت. فالبياني يلتقي، في زمن غابر، زمن متخيل هو زمن الشعر، مع ألبرت ولوركا، لكي يتندموا ويتحاوروا ولكي يعيشوا معاً لحظات العمر الأبديّة. كلهم ي يكون الإنسان، وي يكون الوطن، وي يكون الماضي والتاريخ والحضارة.

ومع بدر شاكر السياب ومع غيره من الشعراً العرب المحدثين تغيّرت العلاقة القائمة بين الشاعر والمرجعيات الغابرة كالأسطورة التي ما عادت تفسّر بعض الظواهر التي لا يقدر الإنسان على تفسيرها، وإنما غدت أسلوباً أو طريقة فنية تستخدّم لغایات الشعراً العرب الرواد الذين بادروا إلى توظيفها. وقد أكد الريادة عدد من النقاد والباحثين في الشعر العربي الحديث، خاصةً المهتمين بمسألة التقليد والتجديد فيه والتميز والفرادة والعودة إلى معينات الشعر القديمة. وللأسطورة لدى بدر شاكر تشكلاً شعريّاً لافتة للانتباه إن لم نقل مذهلة.

بل أكثر من ذلك يسرد البعض حياة السيّاب بطريقة أسطورية، ويعزّز بين الحياة وتجربته الشعرية، إلى درجة أنه يصعب حقيقة التفريق بين سيرته وتلك التجربة، وقد تمثل السيّاب إلى أبعد الحدود بأسطورة قموز وعشتار إلى درجة جعلت جلّ الدارسين لشعره يطلقون على تجربته الرمزية عبارة التجربة التموذجية. وهي عبارة تختزل معانٍ للبعث لديه بالإضافة إلى رمزية المطر نسبة إلى قصيده الشهيرة "أنشودة المطر" والتي هي عنوان أشهر مجموعاته الشعرية.

ولقد استلهم السيّاب في المرحلة الرومانسية الأولى من الشعراء الرومانسيين الغربيين والعرب جملة من المفاهيم والرموز، وهو المتأثر بالشاعر الرومانسي الانقلبيز، بيرون وكيلتس وشيلي، وبالرومانسيين الفرنسيين: لامرتين، وفينيسي وموسييه، وغيرهم. لكنه اكتفى باستخدام الرموز الرومانسية لغايات جمالية، لأنّه في الواقع الأمر ما كان يؤمن بجدوى الرومانسية في علاقة الشاعر بمجتمعه وبشعبه، بل إنّ السيّاب سرعان ما تخلّى عن منزعه الرومانسي مع الاحتفاظ برصيده العاطفي الجمالي، إذ كثيراً ما يلجأ إلى ذلك الرصيد حتى بعدما انخرط في التيار الواقعي الاشتراكي في الفترة التي انتمس فيها إلى الحزب الشيوعي، وبعدما تخلى عن التيار الواقعي إلى التيار الرمزي، وعن

الشيوعية إلى القومية، وقد استطاع السيّاب أن يجدد في الرؤى الشعرية العربية الحديثة، وفي المعينات التي صار ينهل منها الشعر العربي الحديث. وقد غدت الأسطورة والدين والحكاية والخرافة والخبر والأدب من تلك المعينات الأساسية، ومن المراجعات الفكرية والثقافية التي تسند إليها معانيه وصوره الشعرية.

ولقد ساهمت هذه التغييرات في تنوع روافد الشعر العربي الحديث، وفي بلورة الحادثة الشعرية العربية وفي رسم آفاقها المستقبلية، بعدهما اشتد ولع الشعراء العرب المحدثين بتوظيف الأسطورة والترااث في شعرهم، محاكاوة وتأثرا بالشعراء الكبار.

الفهــرس

- | | |
|-----|--|
| 05 | مدخل إلى التيار الرمزي |
| 18 | الاتجاه الرمزي وتبليوراته |
| 33 | ارتير رامبوودوره في تبلور المذهب الرمزي الفرنسي |
| 43 | بول فرلين، الشاعر الرمزي وتزاحم المتناقضات |
| 47 | مالارميه وثورة الحالم وحلم التأثير |
| 54 | الرمزيّة في الأدب الغربي، وتجسّماتها في الأدب العربي |
| 64 | الاتجاه الرمزي في الأدب العربي وتبليوراته |
| 95 | الرمزيّة وتدّهور القيم |
| 104 | في رمزية العنوان والإيقاع في العشر العربي الحديث |
| 121 | رمزيّة اللغة الشعريّة الجديدة في القصيدة العربية الحديثة |



الدار التونسية للكتاب

بلقاسم المرزوقي

الكوليزي مدرج - د - الطابق الأول مكتب 130

43 - 45 شارع الحبيب بورقيبة - تونس

الهاتف / الفاكس: 71 33 98 33

البريد الالكتروني: mtledition@yahoo.fr

لم تحظ حركة فكرية وأدبية وفنية وشعرية، بما
حظيت به الحركة الرمزية، في مجال النقد والدراسة
والبحث. ولقد ساعدت ضبابية هذه الحركة، وغموضها،
وترددتها بين مقاصد شتى، وارتباطها بالأسطورة،
وأجناس أدبية متعددة تتسم بالغموض والتعقد، على
انتشار المذهب الرمزي وعلى اكتساحه لجل الميادين
الإبداعية في بلدان عديدة.



الثمن: 10.000 د.ت

دار التوفيقية للكتاب



9 789938 839679